MEINE BILDER

Eigentum von
Dr. jur. Gustav Oesdorpf.

G. Simms

MEINE BILDER

UND EINIGE AUFZEICHNUNGEN WIE MEINE SAMMLUNG ENTSTAND

MEINEN FREUNDEN ZUR ERINNERUNG
AN DEN 16. MÄRZ 1883/1908 VON

HENRY SIMMS

HAMBURG
1910

THE GETTY CENTER
LIBRARY

PERSÖNLICHE EINDRÜCKE UND ERINNERUNGEN

MEINEN KINDERN

SCHOBER

Du holde Kunſt, in wie viel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umſtrickt,
Haſt du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
Haſt mich in eine beſſ're Welt entrückt.

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entfloſſen,
Ein ſüßer, heiliger Akkord von dir,
Den Himmel beſſ'rer Zeiten mir erſchloſſen,
Du holde Kunſt, ich danke dir dafür,
Du holde Kunſt, ich danke dir!

Klobenſtein, Auguſt 1905.

Lieber Freund, Sie geben jetzt dem Teufel einen Finger; nehmen Sie ſich in acht, daß er nicht die ganze Hand nimmt.« — Das waren die Worte meines lieben langjährigen Tiſchgenoſſen Valentin Ruths, als ich bei ihm den erſten Einkauf machte. Denn er beſtand gleich in zwei Bildern, dem Lütjen-See-Bild — von uns nach dem Brahms'ſchen Lied auch »die Feldeinſamkeit« genannt — und der ſchönen, alten Heide (aus der Göhrde).

Es war zur Weihnachtszeit 1899, als ich den alten Lieblingswunſch zur Ausführung bringen wollte und mir vornahm, ein Ruthsſches Bild zu erwerben. Das Lütjen-See-Motiv ſtand unvollendet auf ſeiner Staffelei. Er hatte im Sommer 1898 in Lütjen-See gewohnt, dort ſeine Studien gemacht und ſie dann ſeiner Gewohnheit gemäß im Atelier ausgeführt. Früher, als ich als Junggeſelle noch mit ihm täglich im Verein für Kunſt und Wiſſenſchaft zu Mittag aß, hatte mir der »Alte« mal geſagt (es war von Andreas Achenbach die Rede) »wenn es mir im Alter nur nicht auch ſo geht und ich dann viel ſchlechter male«. Dies herbe Schickſal iſt meinem alten Freunde erſpart geblieben, und gerade das Lütjen-See-Bild liefert einen glänzenden Beweis dafür. So abgeklärt es auch iſt — niemand wird jemals auf den Gedanken kommen, daß es von einem jungen Künſtler ſtammen könne — und ſo reif uns aus ihm die Frucht edler Lebensauffaſſung und vornehmer Künſtlerſeele entgegentritt, wer wird glauben, daß die Hand, die jenen göttlichen Abendfrieden uns ſchildert, einem Greiſe gehörte? Und doch ſtand Ruths ſchon im 75. Lebensjahr. Aber ein Greis war Valentin Ruths im Jahre 1900 eigentlich noch nicht. Noch konnte er ausgehen und in der Natur

weilen. Freilich allzulange nicht mehr. Denn bald nahm ſeine »Ischias«, wie er es nannte (Dr. N. ſagte mir, es ſei Altersparalyse), ſo zu, daß ihm das Gehen unmöglich wurde. Doch auch dann konnte er noch malen; und wenn auch das Format immer kleiner werden und alte Studien zu den Bildern hervorgeholt werden mußten: alles, was noch als letzte Frucht an diesem starken Lebensbaum erſtand, alles atmete noch dieselbe naturwahre, vornehme Einfachheit, verbunden mit dem eigenartigen, lyriſchen und romantiſchen Zauber.

Bevor ich mich definitiv zu dem Lütjen-See-Bild entſchied, riet Ruths mir auch noch ein altes Heidebild, welches damals bei Stettenheim ſtand, anzuſehen. Es wäre eine gute Arbeit, und er ſelbſt begriffe nicht, weshalb ſie 20 Jahre lang keinen Liebhaber gefunden. Ich konnte ihm nur beiſtimmen, denn ich fand dieſes Bild, welches eine ganz gegenſätzliche Stimmung zur »Feldeinſamkeit« darſtellte — wir mußten immer an Brahms' ernſtes trauriges Lied »Über die Heide« denken —, ſo herrlich, daß ich tagelang keinen Entſchluß zu faſſen vermochte, welches von beiden Bildern ich nun wählen ſolle. Und es war mir wie eine Erlöſung, als ich zu dem Entſchluß kam, ich wolle beide behalten. Ich habe dieſen Entſchluß niemals bereut, im Gegenteil, ich habe ihn einige Jahre ſpäter wiederholt, als ich nämlich gleichzeitig das Böhmer-Wald-Bild und das Bergell (Chiavenna) auf einmal erſtand. Mit dem Kauf jener zwei erſten Ruthsſchen Bilder, zu denen mir Ruths das köſtliche Aquarell »der Oſtertag« ſchenkte, war der Anfang zu meiner kleinen Ruths-Sammlung gemacht. Ich beſaß vorher nämlich ſchon ein ſehr ſchönes Aquarell »Vorfrühling-Friedrichsruh« von ihm, eine Dedikation, die mir für meine Mühewaltung in einer geſchäftlichen Angelegenheit gemacht worden. Es ruft dies Friedrichsruher Motiv Empfindungen wach, Erinnerungen an die vielen, ſo unendlich ſchönen Tage im Sachſenwald, da unſer großer Kanzler noch lebte! Wie viele Male habe ich ihn da geſehen. Auch Bismarck war ein Verehrer Ruthsſcher Bilder; er muß es wenigſtens nach meiner Anſicht geweſen ſein, denn hätte er ſonſt etwa ſechs davon in ſein Schlafzimmer hingehängt? Berliner Maler, auch Landſchafter, hat der Fürſt ſicherlich genug gekannt. Als ich Ruths fragte, wann und wie

der Fürſt ſie erworben habe, erzählte er mir, daß Bismarck ihn zu einem Beſuch aufgefordert, ihn dann im Sachſenwald herumgefahren und ihn gebeten habe, Bilder aus dem Sachſenwald zu malen. »Er hat mir zwar geſagt, er verſtände von Malerei nichts« — erzählte mir Ruths lachend — »er hat aber doch die beſten behalten!«

Ich lernte Ruths 1884 als Tiſchnachbar im Verein für Kunſt und Wiſſenſchaft in fröhlicher Tafelrunde kennen und meinem täglichen Verkehr mit ihm während langer Jahre verdanke ich viel. Wir wohnten während eines Teiles dieſer Zeit beide auf der Uhlenhorſt (Ruths übrigens immer) und auch beim Nachhauſegehen habe ich manch ſchönes Wort von ihm vernommen. Auch manch heiteres, beſonders wenn wir von einer von ihm im Verein gebrauten Füertang-Bowle nach Hauſe gingen. Wie fidel konnte der kleine, alte Herr ſchmunzeln, wenn die Flammen, von der Feuerzange aus magiſch die Eulenniſche erleuchteten, und ſich von dem ſchmelzenden Zucker die feurigen Tropfen in die Bowle, die er ſtehend und vorne übergebeugt bereitete, niederfloſſen! Und wenn dann das ſchöne Lied, wohl unſer Lieblingslied, von der »Lammerſtraat«, geſungen wurde, dann war er der Fröhlichſten einer und ſchlug wie wir Jungen bei der Stelle »Gotts Verdorie« mit der Fauſt auf den dröhnenden Tiſch. — Ja, es waren luſtige Zeiten!

Das nächſte Bild, welches ich von ihm erwarb, war das kleine, entzückende Rhönbild: bei früher Morgenſtunde, die Sonne iſt noch nicht aufgegangen, auf tauiger Wieſe, wo noch der Fuchs badet, ein rührender Abſchied. Die Kleine trocknet ihre Tränen mit der Schürze, ſie gibt ihrem Liebſten, der auf die Wanderſchaft will, ſchluchzend die Hand zum Abſchied. Häuſer und Bäume heben ſich zart von dem ſich erhellenden Morgenhimmel ab, Luft und Himmel ſind ſo klar, ſo rein, daß man glauben möchte, über dieſem traurigen kleinen Menſchenpaar das ſchmetternde Morgenlied der Lerche zu vernehmen. — Das kleine Bildchen iſt eine Perle!

Einige Zeit ſpäter gelang es mir auch, die acht großen Kartons der Jahres- und Tageszeiten zu erwerben. Ruths hatte dieſe für ſich ſelbſt gezeichnet, und zwar nachdem er die acht großen Wandgemälde in dem

Treppenhauſe der Kunſthalle vollendet hatte. Die Studien zu dieſen Gemälden, die er mir ebenfalls zeigte, ſehen ganz anders aus, lange nicht ſo reich in den Motiven. Denn Ruths hat dieſe acht Bilder, wie er mir ſagte, eigentlich erſt an der Wand ſelbſt komponiert. Mit zwei ſehr großen Schwierigkeiten hatte er dabei zu kämpfen, erſtens mit dem für die Darſtellung einer Landſchaft ſo außerordentlich ungünſtigen Hochformat der Felder und zweitens mit der derzeit ſo geſchmackloſen Wandbemalung der Umgebung. Wieviel ſchöner würden dieſe acht Wandbilder, gerade bei der Zartheit der Ruthsſchen Koloriſtik, in ruhiger, einfach getönter Umrahmung wirken! Doch vergebens hatte ſich Ruths bemüht, dies zu erwirken, die Herren der Kommiſſion für die Kunſthalle hatten, wie er ſagte, dafür kein Verſtändnis.

In dieſen acht Bildern iſt eigentlich der ganze Valentin Ruths enthalten, ſie geben einen vollſtändigen Überblick über ſein Lebenswerk. Der Zauber des erſten, norddeutſchen Frühlingstages, die warme Sonne der mitteldeutſchen Sommerlandſchaft, der düſtere, ſturmgepeitſchte Herbſttag des Harzes und die winterliche Grabesruhe eines ſtillen, weltabgelegenen Tales: ſie geben unſer deutſches Vaterland mit der Reinheit und dem Zauber eines tief empfindenden, norddeutſchen Gemütes wieder. Ein Hauch zarter, echter Poeſie, die uns in den Werken, den melancholiſch ernſten Theodor Storms und in den tiefen, ſehnſuchtsvollen Liedern Johannes Brahms' entgegentritt. Es iſt nicht nur dieſelbe Tiefe des Empfindens, auch der edle, träumeriſche, ſchwermütige Zug iſt ihnen, den drei größten Künſtlern Norddeutſchlands, gemeinſam wie der ernſte Himmel ihrer holſteiniſchen Heimat. Dieſelbe Vertiefung, Verinnerlichung des Empfindens zeigt ſich, und faſt noch klarer, an den Ruthsſchen Bildern aus Italien. Man vergleiche dieſe Bilder mit den gleichzeitigen der Italiener ihres Italiens, oder des Deutſch-Italieners Oswald Achenbach, und man wird ſofort begreifen, welche Qualitäten es ſind, die die Ruthsſchen ſo hoch über jene erheben.

Nicht die realiſtiſche Wiedergabe der italieniſchen Szenerie oder ein in Farbe, Formen und Kompoſition dekorativ angelegtes Landſchaftsbild bietet er uns da: ſein Italien iſt das Land der alten deutſchen Sehn-

ſucht, der Sehnſucht des Nordländers nach der Halbinſel der Heſperiden, der Sehnſucht des Aufgehens in Natur und Kunſt zugleich, das Land Goetheſcher Elegien und Eichendorffſcher Romantik! — So gibt uns Ruths in ſeinen italieniſchen Bildern nicht allein das, was er im Süden vorfand, ſondern auch das, was er aus ſeiner nordiſchen Heimat dorthin mitbrachte, wir finden uns ſelbſt mit all unſerm deutſchen Empfinden und all unſerm Drange nach Kunſt und Natur dort wieder.

Da ſich in Italien die Tageszeiten ſtärker voneinander abheben als in Deutſchland, bei uns aber die Jahreszeiten größere Kontraſte bieten, ſo wählte Ruths für uns die Jahres-, für Italien die Tageszeiten. Für den Sonnenaufgang dient ein Motiv vom Luganer See und für den Mittag eine Apennin-Landſchaft. Den Abend gibt uns das Albaner Gebirge und die Nacht der Garten der Villa d'Eſte in Tivoli.

Auch dieſe vier Kartons ſind ſo wunderbar gezeichnet, daß man die Farbe gar nicht vermißt; im Gegenteil, faſt möchte ich z. B. die zauberiſche Parknacht der Villa d'Eſte in Schwarz und Weiß jeder Wiedergabe in Farbe vorziehen. Lichtwark meinte, dies käme daher, weil Ruths als Zeichner größer ſei denn als Maler; ich weiß es nicht, mir will ſcheinen, daß eben nur der Zeichner ebenſo groß in ihm war wie der Maler, im Gegensatz zu den meiſten der neuen Richtung, die das Zeichnen häufig zu ſehr vernachläſſigen, um ihr ganzes Können auf die Wiedergabe des Lichtes, der Farbe zu konzentrieren. Schließlich iſt beim »Malen« ja ſicherlich die Farbe die Hauptſache, und ein Böcklin wird deshalb nicht kleiner, weil er Zeichenfehler begangen. Aber ich halte es für verkehrt, wenn heutzutage das Zeichneriſche faſt abſichtlich ganz außer acht gelaſſen wird. Mir will ſcheinen, als wenn manche da aus der Not eine Tugend zu machen verſuchen, oder als ob es häufig die gänzliche Inanſpruchnahme des Künſtlers bei der ſchnellen und intenſiven Wiedergabe der ſo flüchtigen Lichterſcheinungen iſt, die ihm die Kraft nimmt, gleichzeitig auch die Form ebenſo ſcharf zu beobachten und wiederzugeben.

Ruths, ein großer Verehrer wahrer Poeſie, hatte für jedes dieſer acht Bilder ſich einen Spruch oder Vers aus deutſchen Meiſtern gewählt.

Für die Villa d'Eſte die Strophe aus Eichendorffs Sehnſucht:

Sie ſangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die überm Geſtein
In dämmernden Lauben verwildern —,
Paläſten im Mondenſchein,
Wo die Mädchen am Fenſter lauſchen,
Wenn der Lauten Klang erwacht
Und die Brunnen verſchlafen rauſchen
In der prächtigen Sommernacht.

Für viele der anderen Bilder waren es Goetheſche Worte. Natürlich war das Versmaß verſchieden, und das paßte der Kommiſſion nicht. Sie ließ ſich andere von Arthur Fitger in Bremen dichten, den mir Ruths als äußerſt liebenswürdigen Dichter- und Malerkollegen ſchilderte; ſchenkte er ihm doch noch kurz vor ſeinem Tode die Skizze zu ſeinem Mittagsbild. Dieſe Verſe ſind teilweiſe ſo übel gar nicht, jedenfalls beſſer als ſeine vier Bilder in dem Treppenhaus, und ſtehen nun unter dem Ruthsſchen Werke.

Die Ruthsſchen Wälder hatten auf mich immer einen tiefen Eindruck gemacht. Das Zauberhafte des Waldesinnern, das Weltabgeſchloſſene und Verborgene, das heimliche Rauſchen der Wipfel und das verſtohlene Plätſchern des Baches: Ruths vermochte es mir unmittelbar zum Gefühl zu bringen. »Oh kühler Wald, wie rauſcheſt Du«, das ſchöne Lied Johannes Brahms', es erklang unwillkürlich ſtets wieder in mir beim Anblick eines Ruthsſchen Waldidylls, und noch heute habe ich bei ihrem Anblick die gleichen Empfindungen. In dieſen Ruthsſchen Bildern liegt außer dem Ernſten auch etwas Gewaltiges, denn gerade wie bei ſeinen Heidebildern, gibt er uns nicht ein Einzelnes, einen verſteckten, lauſchigen Winkel im Walde oder einen ſtillen Flecken in der Heide — er gibt uns das Ganze, den ganzen gewaltigen Wald — die ganze weite Heide.

Hatte ich den Böhmer-Wald und das Bergell-Tal von ihm direkt erworben, ſo kam ich zu einem andern Bild durch einen Vermittler. Es iſt der ſogenannte »Botaniker«, wie Ruths ihn nannte. Ruths liebte es in

ſeinen Landſchaften Figuren, die in engem Bezug zu ihnen ſtehen, zu malen; heute wird dies als »überflüſſige Staffage« von vielen Künſtlern nicht mehr beliebt und als veraltet bezeichnet. Trotzdem muß ich geſtehen, daß, wenn wirkliche Harmonie zwiſchen Landſchaft und Figur vorhanden, für mich perſönlich dieſe Erweiterung von großem Reiz iſt. — »Er wird noch tüchtig naß werden,« ſagte Ruths lachend von ſeinem Botaniker, denn im Hintergrunde dieſer reizenden Rhönlandſchaft (der »hohen Schule« für den Landſchafter, hat ihm ſein Lehrer Schirmer geſagt) zieht ein Gewitter herauf, welches der auf ſeinen Fang erpichte Herr offenbar nicht bemerkt.

Der blumige Wieſengrund — vorne iſt der bei Ruths ſo typiſch auftretende Huflattich in mächtige Blätter geſchoſſen (»Huflattich iſt für den Vordergrund eine ſehr wichtige Pflanze«) — die dunkle Wand des Waldes gegen das Gewitter und das auf ſanfter Höhe fernliegende Dörfchen, bilden ein friedliches, liebliches Ganzes.

Dies war mein letzter Kauf, denn den »Gſtatter Boden«, ein Aquarell aus den Tiroler Alpen, hatte ich mir ſchon früher erſtanden, und die zwei Ölbilder, die ich noch weiter von meinem alten Freunde beſitze, hat er mir geſchenkt. Es ſind dies eine herrliche, alte Studie aus dem Sachſenwald bei Reinbek, und ein ganz kleines Bild mit Kühen in einem Waldweiher.

In dem Reinbeker Bild fällt goldener Abendſchein durch den hohen Buchenwald, der den Eindruck einer mächtigen Säulenhalle erweckt. In leuchtendem Gold erglänzen Wipfel und Stämme, kein Himmelsblau dringt von oben durch den mächtigen, grünen Dom, die Quelle des goldigen Lichtes iſt allein ein kleines Stück Abendhimmel im Weſten. Das Motiv iſt aus dem Reinbeker Wald.

Das letzte Bild von Ruths habe ich erſt zu Neujahr dieſes Jahres von ihm erhalten. Wir pflegten den Alten häufig zu beſuchen; unſere Kinder gingen gerne mit zu Onkel Ruths und er hatte immer eine Näſcherei für ſie; regelmäßig aber beſuchten wir ihn an ſeinem Geburtstag und am Neujahrstage. An dieſem Neujahrstage nun hatten wir ihm auch eine Gratulationskarte geſchickt, ſo daß er ſchon meinte: »nun kommen ſie gewiß dieſes Mal nicht, und ich wollte ihnen das

Bild ſchenken«. Wir kamen aber doch; ſeine Nichte Amelie machte uns indes gleich darauf aufmerkſam, daß wir ihren Onkel wohl ſehr verändert antreffen würden, denn er habe wieder einen Schlaganfall gehabt. Doch fanden wir den lieben, alten Herrn, wenn er auch ſtiller geworden war, noch immer geiſtig friſch, denn nur wenigen wird es beſchieden ſein, im 80. Lebensjahr noch Poeſie in fremder Sprache zu leſen. Eifrig las er in Dickens' Chriſtmas Carol, wie er es auch früher ſchon um die Weihnachtszeit geleſen, freute ſich über unſere Kleinen und nahm an allem Anteil. Er ſchenkte mir dies kleine, entzückende Bildchen, an dem er immer die eine Kuh im Waſſer hatte fertig malen wollen; er iſt nicht mehr dazu gekommen. Es war das letzte Mal, daß ich dem verehrten Mann die Hand drücken konnte. Nur wenige Tage darauf erreichten mich die Zeilen ſeiner Nichte, daß ihr lieber Onkel ſanft entſchlafen ſei; ein abermaliger Schlaganfall hatte ihn uns für immer entriſſen. Mit Valentin Ruths war der größte Hamburger Künſtler dahingegangen.

Seine Beerdigung fand an einem ſtrahlenden Wintertage ſtatt. An ſeiner Bahre ſprach ein Paſtor, der ſich ehrlich abmühte, ſeiner Aufgabe gerecht zu werden, und ſpäter im Namen der Berliner Akademie Profeſſor Lutteroth wenige, aber treffende Worte. Jede offizielle Rede hamburgiſcherſeits unterblieb. Der Senat zeichnete den Verſtorbenen durch deſſen Beerdigung an der Ehrenſtelle des Friedhofes aus. Viele der älteren Künſtler und Mitglieder des Künſtlervereins waren zugegen und von den jüngeren Hamburger Künſtlern des Künſtlerklubs lag ein Kranz zu Füßen des Sarges. Aber von dieſen Künſtlern ſelbſt war niemand erſchienen. Wie ich ſpäter erfuhr, hatten ſie den Tag der Beerdigung nicht in Erfahrung gebracht! Wenn die Künſtler ſich ſelbſt in ihrem ehrwürdigſten Meiſter ſo wenig ehren, wie kann man es von der ſchwerfälligen, großen Menge erwarten oder gar verlangen?!

Und doch verlangt gerade des Künſtlers Gemüt nach Anerkennung und Ehrung. Auch Valentin Ruths hatte bei all ſeiner großen Beſcheidenheit doch ein gleiches Empfinden — denn ich ſehe noch den wohltuenden Eindruck, den die Mitteilung auf ihn machte, daß beſchloſſen ſei, einem öffentlichen Platz ſeinen Namen zu geben. Und

in wie viel reicherem Maße werden dem Künſtler in anderen deutſchen Städten Anerkennung und Ehren zuteil, die ihm bei uns verſagt ſind: Profeſſur, Orden, geſellſchaftliche Stellung, ja der perſönliche Adel.

Alles dies kann er in einer Stadt wie München erreichen — man denke nur an Hans Bartels —, bei uns aber in Hamburg, wo Kaufmannſchaft und Juriſtentum die geſamten Kräfte und Intereſſen des Gemeinweſens umſpannen, bleibt nur wenig, eigentlich gar keine Sonne des Gedeihens und der aufmunternden Anerkennung für die zarteren Gebilde des Künſtlertums und doch iſt es gerade das letztere, welches allein dem Leben die ſchönſten Blüten zu ſchenken vermag!

Nimmt man die Anregung hinzu, die den Künſtlern im vielſeitigen Verkehr mit ihresgleichen an alter, reicher Kunſtſtätte zuteil wird, kann man es da ſo manchem Hamburger Talent verargen, wenn es ſein Glück in der Fremde ſucht und haben wir ein Recht, uns zu beklagen?

Unſer Freund aber war mit ſeiner Heimat ſo innig verwachſen, eine ſo große Liebe zu unſeren Wäldern, Marſchen und Heiden, zu unſerer Vaterſtadt beſeelte ihn, daß das Ausland mit ſeinen verführeriſchen Reizen ihn uns nicht rauben konnte. Valentin Ruths ſchlug die Profeſſur in Königsberg und Weimar aus und blieb bei uns.

Was iſt es nun, das in ſeinen Bildern einen ſo großen Zauber auf uns ausübt — einen ſo gewaltigen, daß ich häufig weit über Mitternacht in ihrer Betrachtung verſunken blieb. Vergebens verſuche ich es mir klar zu definieren. Es iſt wohl derſelbe zarte und doch ſo mächtige Zauber, den echte Poeſie, überhaupt jede echte Kunſt auf uns ausübt — man fragt vergebens nach dem Grund. Die Muſe — wenn ſie ſich uns wirklich offenbarte, ſie hält uns dann auch ſchon gewaltſam in ihren Banden. »Wie iſt doch die Erde ſo ſchön, ſo ſchön«, klang es glockenhell in mir, und ein warmes, wonniges Empfinden durchſtrömte mich, als ſei mir ein großes Glück widerfahren.

Wenn nun auch die 19 Bilder von Ruths, die ich beſitze — in dieſem Jahr kam ein zwanzigſtes hinzu — den Grundſtock meiner kleinen Sammlung bilden, ſo ſind ſie doch nicht die erſten derſelben.

Das erſte Bild, welches ich beſaß, iſt ein Hochzeitsgeſchenk eines Freundes. Fräulein Anna May, eine tüchtige, feine Münchner Künſtlerin, Schülerin von Gyſis (von der ich ſehr reizvolle Exlibris beſitze), hat es ausgeſucht. Es iſt eine ſturmbewegte, düſtere Landſchaft von dem ſo früh verſtorbenen Münchner Maler Neubert. Eine »Macbeth«-Stimmung iſt in dieſem Bild; Böcklinſcher Einfluß iſt unverkennbar. Noch heute habe ich Freude an demſelben; was ich leider nicht von allen in den zehn Jahren erworbenen Bildern ſagen kann. Denn auch das Bilderkaufen muß gelernt werden. Ich warne jeden, ſich ein Bild im erſten Anflug der Begeiſterung zu kaufen. Nur wenn ſich der erſte und begeiſternde Eindruck durch vielmaliges Sehen noch verſtärkt, ſollte ein Liebhaber ein Werk kaufen. Für den Sammler liegt die Sache natürlich anders, denn hier kommt ja nicht nur perſönlicher Geſchmack in Betracht.

Meinen erſten Einkauf machte ich auf Capri. Wir lernten dort in einem idylliſchen, kleinen Gaſthause auf Anacapri, welches den uns ganz natürlich erſcheinenden Namen »Piccolo Paradiso« führte, den Maler Barlach (aus Altona) kennen, und ich beſtellte bei ihm ein kleines Bild von einem in Reb- und Olivenhügeln liegenden, weißen, mauriſchen Häuschen, welches, am Abhang des Berges mit weitem Blick über den Golf von Neapel und den Veſuv gelegen, das Ziel unſeres täglichen Nachmittagsſpazierganges bildete.

Als das Bild nach einigen Monaten in Hamburg ankam und wir die Kiſte öffneten, hat keiner von uns beiden dem andern ſeine Enttäuſchung merken laſſen; wir lobten alles, was irgend zu loben war. Aber die eine Erfahrung hatte ich gleich gewonnen: man ſoll keine Bilder beſtellen. Ich hatte die Inſel Capri ſo liebgewonnen, daß auch das folgende Bild, welches ich kaufte, ihr ſchönes Geſtade darſtellte.

Ich ſah es bei Bock. Ein mächtiger Felsblock ragt aus dem Waſſer hervor. Es iſt die Gegend der Tiberius' Villa, die zwiſchen der großen Marina und der blauen Grotte liegt. Die Farbe des Waſſers erinnerte mich lebhaft an die Schönleberſche. Dieſe hatte ich bei dem großen Karlsruher Maler ſelbſt kennen gelernt, als ich ihn, den Bruder meines treuen Freundes in Auſtralien, auf meiner Rückreiſe in Karlsruhe beſuchte.

Auf unſerer zweiten Reiſe machten wir die perſönliche Bekanntſchaft des Malers, des Düſſeldorfer Willy Wunderwald und ſeiner lieblichen, italieniſchen Gattin, und auf einem fröhlichen Ausfluge nach dem Ort der Tat wanderte alles, der Felsblock, der Maler, der Bildbeſitzer in die nimmerſatte Kamera.

An dieſem Bilde machte ich ſpäter die Erfahrung, daß man ein Ölgemälde nicht des Sujets wegen kaufen ſoll. In unſerem Fremdenzimmer wird es ſich immerhin ganz freundlich ausnehmen.

G. Simms.

G. Simms.

Chamonix, Auguſt 1906.

Auf unſerer erſten gemeinſamen italieniſchen Reiſe (ich war ſchon 1889 mehrere Wochen dort) gefiel uns das vielgerühmte Bild der Beatrice Cenci ſo gut, daß wir uns in Florenz eine ſehr freie Kopie des Guido Reniſchen Bildes kauften. Heute würde ich dies ganz gewiß nicht wieder tun, aber zu jener Zeit hatten wir doch unſere Freude daran, und deshalb ſchleppten wir ſie mühſelig als weitere unangenehm zu transportierende Vermehrung unſeres an ſich ſchon reichlichen Handgepäckes von Florenz nach Venedig, von Venedig über Verona nach Bozen und weiter in die Heimat. In Jenbach auf der Achenſee-Bahn benutzten wir nun unſere Beatrice einen Augenblick zum Belegen unſerer Plätze. Während wir uns noch ſchnell etwas Obſt kauften, tritt eine ſtarke Dame ins Kupee und nimmt unſeren Sitz ein, ohne die Beatrice zu gewahren. Wir hören ein uns erſchütterndes Krachen — und das Beſte an unſerem erſten, gemeinſam angeſchafften Kunſtwerk, der Florentiner Rahmen, lag in Stücken! — Auch die Beatrice hängt heute in einem Fremdenzimmer bei uns.

Fünf Jahre ſpäter waren wir wieder längere Zeit in Rom. Ich hatte mir einen ſehr böſen Rheumatismus zugezogen. Der liebenswürdige, leider ſo früh verſtorbene junge Dr. Erhard behandelte mich. Er ſelbſt hatte eine ſtarke künſtleriſche Ader und war daher mit allen in Rom anſäſſigen Künſtlern bekannt, mit vielen befreundet. Durch ihn lernten wir dieſesmal den Bildhauer Profeſſor Kopf und den jungen deutſchen Künſtler Georg Kolbe kennen; bei unſerem nächſten römiſchen Aufenthalt auch den hervorragenden Radierer Greiner. Wir beſuchten Kolbe in ſeinem Atelier in der Via Margutta. Seine genialen, eigen-

tümlichen, zum Teil offenbar noch durch ſeine Klinger-Verehrung beeinflußten Arbeiten erregten unſer größtes Intereſſe, offenbarte ſich doch darin eine mächtige Phantaſie. Ich erwarb drei Aquarelle und einen Steindruck.

Die Darſtellung zu Goethes Worten:

»Fülleſt wieder Buſch und Tal
Still mit Nebelglanz
Löſeſt endlich auch einmal
Meine Seele ganz« —

iſt eine manchen befremdende, mich aber tief ergreifende. Ein zarter Jüngling, deſſen abgehärmte Züge deutlich die Spuren großer Seelenpein tragen, wird durch des Mondes milden Schein aus ſeinen dunklen Träumen magiſch befreit und erlöſt angezogen. Wir fühlen, wie der Druck, die Laſt von ſeinem Gemüt weichen, wie er erleichtert atmet, wie ein ſanfter Friede ſein Inneres erhellt. Wer das Entſtehen des köſtlichen Goetheſchen Gedichtes kennt, wird gerne zugeben, daß nur ein ganz kleiner Teil der Dichtung, nur die erſte Strophe, in ihrer Empfindung geſchildert wird — und auch dieſe wohl kaum im Goetheſchen, wohl aber in ſtark originellem, eigenen Nachfühlen. »Löſeſt endlich auch einmal meine Seele ganz«, klingt uns durchaus eigenartig, aber gewaltig und überzeugend aus dieſem Bilde entgegen.

Ebenſo ungewöhnlich iſt auch ſeine Darſtellung zu Chriſti Worten: »Ich bin gekommen, um ein Feuer anzuzünden auf Erden« (Lucas 12, 49). Kolbe ſelbſt ſagte mir, daß wohl nur wenige ſeine Auffaſſung teilen würden. Hoch auf Bergesſpizen, weit über den wallenden Nebeln, lagert eine Schar kühner, nackter Krieger, ihre mächtigen Schwerter bereit zum Kampfe, mit ſcharfen Blicken das in der Ferne auflodernde Feuer erſpähend. Es iſt wirklicher Kampf und Krieg, der uns aus ihren Geſichtern anſchaut, der mit loderndem Feuer und gezücktem Schwert der Welt neue Geſetze aufzwingen will. Dieſe Kolbeſche Auffaſſung iſt wohl ebenſo unendlich weit entfernt von dem friedvollen Sinne der großen Verkündung, wie die furchtbarſten aller von verblendeter Menſchheit geführten Kriege, die Religionskriege, von der von Chriſtus erhofften, friedlichen Eroberung der Welt durch ſeine Lehre.

»Im Frühling« hat Kolbe ein liebliches Bildchen unterſchrieben, in dem auf ſanfter Höhe einer blumigen Wieſe jugendliche, zarte Mädchengeſtalten tanzen. Ein eben dem Knabenalter entwachſener Jüngling gab ihnen die Melodie. Schmollend legt er plötzlich ſeine Geige zu Boden, der ganze Reigen ſtockt, und fragend, noch in der reizvollen Bewegung des Tanzes, wenden ſich die Lieblichen zu dem ungetreuen Geſpielen. Das Ganze iſt von entzückender Grazie erfüllt.

Unſer liebſtes von den vier Bildern iſt der »Pilgerzug«. Unter ſchwerem Himmel wandert eine Schar frommer Brüder fernem Lande zu. Eine mächtige Alpenkette trennt ſie vom Ziel ihrer Wallfahrt. Doch ihr ſicherer, ruhiger Gang gibt jedem die Gewißheit: ſie werden es erreichen. Ihnen nachſehend ſteht ein einſamer Jüngling, ein junger Künſtler, am Wege, aus ſeiner Haltung laſſen ſich ſeine Gefühle deutlich erkennen: geſichert ſieht er deren Ziel, ſein eigener Pilgerzug durchs Leben aber liegt ihm noch dunkel und dicht verhüllt vor Augen — die Pilgerfahrt wohl ſo manchen Künſtlers. Ich finde die Ausdrucksweiſe ohne jedwede Sentimentalität, einfach, wahr und überzeugend.

Zu den ſchönen Erinnerungen unſerer römiſchen Tage gehört auch unſer Ausflug mit dem ſonſt ſo ſtillen und verſchloſſenen jungen Künſtler zu der von uns ſo geliebten St. Prisca-Ausſicht auf dem Aventin. Kolbe kannte ſie noch nicht, trotzdem er ſchon über ein Jahr in Rom gelebt hatte, denn nur wenig kam er überhaupt aus ſeinem Atelier heraus. So war er von der ſich ihm offenbarenden Schönheit überraſcht: der Palatin mit ſeiner Ruinenwelt, die Thermen, die Campagna, die Albaner Berge mit ihren Städten an den Abhängen, alles erglühte in feurigem, roten Abendgold; es war ein unvergleichliches Bild römiſcher Schönheit.

Drei Jahre ſpäter beſuchten wir Kolbe in Berlin; nach langem Suchen fanden wir ſeine Wohnung, eine reizende junge Frau öffnete uns die Tür, und wir erkannten bald, daß aus unſerm einſamen Freund jetzt ein glücklicher, junger Ehemann geworden war. Er hatte ſich jetzt ganz der Skulptur zugewandt, und ſeine Werke verſprechen ihm eine große Zukunft in ſeiner Kunſt (ich denke an die wunderſchöne, vom deutſchen Kunſtverein angekaufte »Sklavin«). — Es wurde dann eine

genußreiche Stunde für uns, die wir mit ihm unter den Skulpturen der großen Ausstellung verbrachten.

Äußerst interessant ist es mir stets gewesen, zu hören, wie Andere Kolbesche Bilder beurteilen. Während sich ein Mann wie Greiner höchst lobend äußert, waren manche meiner Bekannten frisch bei der Hand mit einem abfälligen Urteil. Es ist überhaupt erstaunlich, wie schnell über Kunstwerke zu Gericht gesessen und wie schnell das Urteil, besonders das ungünstige, gefällt wird. Ich selbst war früher übrigens ebenso. Wenn mir ein Werk nicht gleich beim ersten Anblick großen Eindruck machte, hielt ich nicht viel von ihm und es genügte für mich sehr häufig das Erblicken eines Zeichen- oder sonstigen Fehlers, um mir das Bild zu verleiden. Wie beim erkannten Vexierbild sah ich dann womöglich zuerst immer den Fehler, und ich kam mir obendrein fast als ein Held vor, daß ich dem Künstler einen Fehler habe nachweisen können. Je mehr ich aber sehen und verstehen lernte, um so bescheidener wurde mein Urteil und mußte es werden. Als ich sah, daß auch die größten Meister große Fehler gemacht hatten, wurde ich auch nachsichtiger gegen die kleineren Künstler. Ich suchte nur noch nach dem Guten, und versuchte das Schwache möglichst zu übersehen. Tizians Amor sacro e profano enthält mehrere ganz offenbare und große Fehler: die bekleidete Frau sitzt nicht auf dem Brunnenbecken (Sarcophag), sondern, ich möchte sagen, in dem Stein; ihr linker Arm ist ohne alle Proportion, und die nackte Gestalt sitzt weder, noch schwebt sie — aber: ist dieses herrliche Werk deshalb etwa weniger schön? Man weiß nicht einmal, was es darstellen soll; geht aber nicht trotzdem von ihm ein unendlicher Zauber aus, der jeden empfänglichen Beschauer umstricken muß? Wirkt Michelangelos Moses deswegen weniger titanenhaft, urgewaltig, weil vielleicht nicht alle Proportionen richtig sind? Sicher haben zu Tizians und Michelangelos Zeiten wetteifernde Kollegen — ich erinnere an Bandinelli — jene Fehler gesehen und öffentlich kritisiert. Und der unverständige Teil des Publikums wie die Anhänger jener Künstler werden die Kritik ganz sicher nachgesprochen haben. Daß sie aber nicht dem Künstler und seinem Kunstwerk, sondern nur sich selbst schadeten — denn sie brachten sich um

den Genuß des Kunſtwerkes — bedachten die Leute derzeit wohl ebenſowenig wie die Nörgler von heute.

Als ich in Düſſeldorf lange andächtig vor Klingers Beethoven ſaß, und das gewaltige Werk auf mich einwirken ließ, da hörte ich von flüchtig vorbeieilenden Menſchen die gleichen raſch fertigen Urteile, Bemerkungen, Geſchwätz, töricht und ſelbſtgefällig, und wahrſcheinlich ſogar die gleichen Worte, wie ſie die großen Meiſter und Meiſterwerke früherer Zeiten auch über ſich hatten ergehen laſſen müſſen. Ein tröſtender Gedanke aber kam mir: die Werke ſind geblieben, das Geſchwätz hört heute niemand mehr. Für mich gibt es bei der Betrachtung eines großen Kunſtwerkes nur die eine Regel, die Wagner dem Hans Sachs ſo ſcharf geprägt in den Mund gelegt hat:

Wollt Ihr nach Euren Regeln meſſen
Was nicht nach Eurer Regel Lauf —
Der eignen Spur vergeſſen,
Sucht davon erſt die Regel auf!

Deshalb exiſtiert für mich heute auch keine Richtung, die ich für die alleinig richtige halte, noch bin ich imſtande auf nur eine Kunſtrichtung oder gar einen Künſtler als allein ſelig machend zu ſchwören, weder in der Muſik, der Poeſie noch den bildenden Künſten. Für mich ſind alle Richtungen richtig; für mich haben alle großen Künſtler, gleichviel in welcher Richtung ſie geſchaffen haben, recht, denn ein jeder gibt das Kunſtideal eben nach ſeinem perſönlichen Begriff der künſtleriſchen Wahrheit wieder. Nur die Stärke des ſchaffenden Genius, gleichviel in welcher Richtung, iſt für mich beim Genuß das Entſcheidende. Und gerade weil die Wahrheit, auch die des künſtleriſch ſchönen, immer nur eine ſubjektive, relative iſt und ſein kann, iſt es mir auch gänzlich unverſtändlich, wie ein ſo großer Kunſtkenner, wie Meyer-Graefe zugunſten der modernen Franzoſen Böcklin verleugnen kann. Ich fühle mich glücklich, daß es mir allmählich gelungen iſt, die größten Gegenſätze Böcklin und Monet, Thoma und Klinger und Liebermann, Feuerbach und Leibl, Friedrichs und Slevogt, Habermann und Putz, jeden in ſeiner Art durch ſeine eigene Kraft und voll genießen zu können. Dies iſt mir aber keineswegs von ſelbſt zugefallen,

ſondern nur durch vieles, vieles Sehen und durch das ehrliche Bemühen, den Künſtler zu verſtehen und das Gute und Schöne in ſeinem Werke zu erkennen.

Während Böcklin mich beim erſten Erblicken (1884 ſah ich zuerſt die Schackſchen Bilder, in Hamburg hatte ich keines geſehen) begeiſterte und mit ſich fortriß, und Thoma mir ſofort wie reinſte, ſchönſte Poeſie erſchien, habe ich Klinger z. B. erſt ganz allmählich begriffen und genoſſen. Ich entſinne mich noch ſehr genau, daß auch ich verſtändnislos vor manchen Blättern desſelben Exemplares des Brahms-Phantaſie im Commeterſchen Schaufenſter ſtand, welches ich zehn oder zwölf Jahre ſpäter freudeſtrahlend und glückſelig erwarb und welches ich jetzt zu dem Allerbeſten meines Beſitzes zähle.

Ganz ähnlich iſt es mir auch mit Kalckreuth ergangen. Als ich zuerſt deſſen Bilder ſah, hatte ich noch nicht das Verſtändnis, weder für die ſchlichte Größe ſeiner Auffaſſung noch für das feine Tonige in denſelben; ſie erſchienen mir etwas nüchtern, ſeine Porträts waren mir nicht plaſtiſch genug, die löſten ſich m. E. nicht genug von dem Hintergrunde ab uſw. Daher befolgte ich leider Lichtwarks ſo guten Rat nicht, mir ein Kalkreuthſches Bild zu kaufen. Als mir aber ſpäter das Verſtändnis für dieſe ehrliche, ernſte, vornehme Kunſt kam, war es zum Erwerben zu ſpät.

In Rom beſuchten wir noch Profeſſor Kopf, den bekannten württembergiſchen Künſtler. Er hatte gerade zum 35. Male die Büſte Kaiſer Wilhelm I., den er während ſeines alljährlichen Sommeraufenthaltes in Ems genau ſtudiert hatte, diesmal für Kaiſer Wilhelm II., anzufertigen. Es war mir intereſſant, dabei zu ſehen, wie koloſſal viel der erſte Arbeiter bei ſolchen Aufträgen zu leiſten hat. Für den Laien war die Büſte überhaupt fertig, ohne daß Kopf den Meißel daran geſetzt hätte. In Wirklichkeit aber ſind es eben die letzten Schläge des Meiſters ſelbſt, die die wahrhaft charakteriſtiſche Wirkung hervorrufen. Kopf ſelbſt zeigte mir dies an einem Relief der Frau von Stumm, an welches er gerade die letzte Hand legte und dem er durch eine ganz minimale Änderung des oberen Augenlides den beabſichtigten, freundlicheren Zug verlieh. — Einen großen Genuß bereitete es uns, als dieſer eminente

Kenner der Antike uns ſeine Sammlung, ſpeziell die mir bis dahin wenig bekannten Tanagra-Figuren zeigte.

Im Atelier von Kopf lernten wir den jungen Begas, welcher, wie derzeit üblich, eifrig an einem Beethovenkopf arbeitete und den jungen Schwaben Kuno Krauß, den Kopf für ſeinen beſten Schüler erklärte, kennen. Krauß, der urſprünglich Holzſchnitzer war und jetzt als Stipendiat bei Kopf ſich mit der Antike beſchäftigte, arbeitete gerade an der Kopie des entzückenden kleinen Pſycheköpfchens aus dem Lateran. Die Arbeit gefiel uns ſo gut, daß wir ihm die neapolitaniſche Pſyche mit der Stirnergänzung von Profeſſor Kopf in Auftrag gaben. Auch dieſer ſchönſte mir bekannte Pſychenkopf wurde mit größter Sorgfalt und Liebe von ihm ausgeführt und alle unſere Erwartungen voll erfüllt. Später trafen wir Krauß wieder in Berlin. Ich erwarb noch hübſche Originalbronzen von ihm, die Leda mit dem Schwan und das »Erwachen«. Ganz ausgezeichnet gelang ihm auch das Bronzerelief meines Großvaters väterlicherſeits. — Hat aber ſchon ein junger Maler enorme Hinderniſſe im Kampfe um das Daſein und ums tägliche Brot zu überwinden, wieviel mehr noch ein junger Bildhauer! Denn das Verſtändnis für Skulptur beſchränkt ſich auf eine noch bedeutend geringere Anzahl Kunſtfreunde als das für die Malerei. Außerdem kommt die Wirkung einer Skulptur zumeiſt erſt dann zur vollen Geltung, wenn die Arbeit in dem ſo koſtbaren, edlen Material ausgeführt wird, für das dem Künſtler oft die Mittel fehlen. — Daher iſt denn der Bildhauer im Gegenſatz zum Maler zum größten Teil auf die nicht ſehr reichlichen Beſtellungen des Staates angewieſen, und mancher junge Künſtler, dem dieſe fehlen, iſt gezwungen, ſeine Selbſtändigkeit zu opfern. So, fürchte ich, iſt es Krauß auch ergangen. Zwar iſt ihm reichliche Zeit zur Ausführung freier Erfindungen bei ſeinem Eintritt in ein größeres Ulmer Unternehmen in Ausſicht geſtellt, doch läßt ſich m. E. die abſtumpfende tägliche Arbeit mit dem freien künſtleriſchen Schaffen auch in der Skulptur auf die Dauer ebenſowenig vereinigen wie für den Komponiſten das Erteilen läſtigen Muſikunterrichts mit genialer, ſchöpferiſcher Tätigkeit.

In Rom erstand ich ferner beim Bildhauer Schulze (gen. Schulzetto, im Palast Barberini), der gerade das Lippertsche Grabdenkmal beendigt hatte, eine Kopie des vatikanischen jugendlichen Augustus, die herrliche, große, antike Säule, auf der er jetzt steht, und eine vorzügliche frei ergänzte Kopie des raffaelischen Girlanden tragenden Knaben aus der Accademia di S. Luca, welche der eben verstorbene Direktor dieses Institutes, Professor Carnevari, für sich selbst gemalt hatte. Gute Kopien bekommt man in Italien ja leider nur äußerst selten zu Gesicht und noch seltener käuflich angeboten. Fast alles, was man sieht, sind große Kläglichkeiten, vor deren Ankauf man nicht genug warnen kann. Dazu verleiden uns diese nur zu fleißigen Kopisten noch viel von dem ungetrübten Genießen der Kunstwerke selbst. In jedem Saal, vor jedem guten Bilde sitzen sie mit ihren Quadratmeter-Leinwänden und nehmen naturgemäß auch stets gerade denjenigen Platz ein, von dem aus bei der herrschenden Beleuchtung auch der Beschauer das Bild am liebsten betrachten würde. Dann bleibt uns nichts anderes übrig, als weiter zurückzutreten und im Vordergrunde des Kunstwerkes meist seine halbfertige Fratze mit zu erblicken. Wie dankbar ist man daher dem Fürsten Doria, daß er sich diese Museumsplage ferngehalten und uns so seinen göttlichen Velasquez unverkümmert genießen läßt.

Mit dem Kaufen von Kunstgegenständen in Italien ist es im allgemeinen heutzutage schlimm bestellt. Gute Sachen in der Malerei wie in der Skulptur werden selten angeboten, vor dem Ankauf alter Kunstsachen muß man sich hüten, denn fast alles ist gefälscht; die Läden sind voll von fabrikmäßig hergestellten, gänzlich wertlosen Kopien, und die einst so gut renommierten römischen und neapeler Bronzen sind zum großen Teil auf das Niveau des Berliner Zinkgusses heruntergesunken. 1889 konnte ich in Neapel noch einen ganz vorzüglich gearbeiteten tanzenden Faun und Narziß verhältnismäßig preiswert erstehen — heute aber tut man gut, die Kunstläden ganz zu meiden und sich viel lieber durch Künstler selbst Kopien anfertigen zu lassen. Der Unterschied ist mir so recht ersichtlich, wenn ich meinen 1895 bei Sommer gekauften, ruhenden Hermes (ich hatte derzeit noch nicht die Bekanntschaft mit dem Bildhauer und Bronzegießer Varlese gemacht)

mit den ſpäter von Varleſe für mich angefertigten guten Kopien der Venus von Nocera (à la toilette) und der Capuaniſchen Venus vergleiche. Die beſte Arbeit aber, die mir Varleſe 1900 lieferte, iſt die treffliche Bronzekopie des kleinen griechiſchen Marmorreliefs des Neapeler Muſeums aus der beſten Periode, welches gewöhnlich unter der offenbar ganz verkehrten Bezeichnung »Apollo mit drei Muſen« genannt wird und jetzt als »Alcibiades und drei Hetären« gilt.

Iſt nun der kunſtbegeiſterte deutſche Reiſende der Scylla der italieniſchen Kunſtläden glücklich entgangen, ſo hat er ſich noch vor der Charybdis der Capri-Maler zu hüten, denen er in fröhlicher Pagano-Stimmung nur zu leicht zum Opfer fällt. Ich machte die Bekanntſchaft eines dieſer Herren, von dem mir aufs glaubwürdigſte verſichert wurde, daß er vom Oberkellner ſofort benachrichtigt würde, wenn ein wohlhabend ausſehender neuer deutſcher Gaſt an der Table d'hôte erſchienen ſei. Tags darauf wird der liebenswürdige Maler ſein Tiſchnachbar und ein Entrinnen des Opfers (Bekannten von mir iſt es ſo ergangen) iſt dann faſt unmöglich. Ich ſelbſt habe das Atelier dieſes braven Künſtlers, der eine ſchöne Villa an der Hauptſtraße beſitzt, beſucht. Es glich einem großen, elegant ausgeſtatteten Verkaufslokal; es waren von ihm ſignierte (?) Bilder aller Malweiſen und Richtungen vorhanden — ſein Pinſel und ſeine Palette aber, verſicherte mir der mich begleitende Malerfreund, ſeien wie heute ſtets trocken. Aus meiner ſchwierigen Situation zog ich mich dadurch heraus, daß ich ſeine wirklich geſchmackvollen Rahmen lobte.

Ich bin nun fünfmal, und jedesmal längere Zeit, in Italien geweſen. Bei meinem erſten Aufenthalt 1889 machte ich natürlich den alten Fehler jedes Neulings, möglichſt vieles, ſtatt weniges möglichſt gründlich, ſehen zu wollen und deshalb war der Eindruck der zahlloſen Kunſtwerke auf mich geradezu verwirrend und erdrückend. Wirklich genoſſen habe ich in der Haſt des maſſenhaften Sehens eigentlich nur wenig. Noch bei weitem am meiſten Verſtändnis und Intereſſe hatte ich damals für die antike Skulptur; die moderne italieniſche, von der man durchweg glücklicherweiſe nicht viel zu ſehen bekommt, gefällt mir mit wenigen Ausnahmen auch heute noch nicht. Michelangelos Malereien, ins-

beſondere ſein »Jüngſtes Gericht«, aber waren mir noch ein Buch mit ſieben Siegeln, ich ſah ſie wohl, ich ſtaunte, aber ich begriff ſie nicht, ich konnte ſie nicht meſſen. Als ich mit dem Bildhauer Dauſch in der Sixtina war und vor dem »Jüngſten Gericht« ſtand, ſagte ich ihm dies ganz offen, trotzdem rechts und links Bäche begeiſternden Lobes der Mitbetrachter laut rauſchten. (Baedeker * *!) Er gab mir die richtige Antwort: »Das ſtünde auch traurig um die Kunſt, wenn ein Laie gleich beim erſtenmal die größten Taten überblicken und verſtehen könnte.«

Die nächſten ſechs Jahre, welche meine ganzen Kräfte für meinen Beruf in Anſpruch nahmen, ließen mir in ihrer erſten Hälfte gar keine, in der zweiten nur wenig Zeit, mich im Kunſtverſtändnis weiter auszubilden. Und als dann Gertrud und ich 1895 unſere erſte gemeinſame Reiſe nach Italien antraten, da war es mehr das Land der köſtlichen Naturſchönheiten, in dem wir den Kummer um den Tod dreier unſerer teuerſten Verwandten, die uns während unſerer Verlobungszeit entriſſen waren, verwinden wollten, als das Land der klaſſiſchen Kunſt und der großen Renaiſſance, welches uns angezogen. Wir hatten uns auch in keiner Weiſe vorbereitet, Kunſt zu verſtehen und zu genießen, und deshalb trat, von häufigen, ganz unmittelbaren Eindrücken abgeſehen, dasſelbe verwirrende und erdrückende Gefühl der übergroßen Fülle wieder ein. In Venedig war dies z. B. ſchließlich dermaßen geſteigert, daß wir, um uns nicht noch weiter zu verwirren, uns keine einzige Galerie mehr anſahen.

Ganz beſonders fühlte ich auch, daß man italieniſche Kunſt nicht ohne die genaue Kenntnis der römiſchen und italieniſchen Geſchichte würde würdigen und verſtehen können. Daher verwandte ich einen großen Teil meiner freien Zeit der nächſten Jahre auf das mir ſo unendlich lieb gewordene Studium von Mommſen, Gregorovius, Ranke, Burckardt, Grimm und vieler anderer mehr. Keine Arbeit, ſondern ein herrliches Vergnügen war es für mich, abends mich in »den Geiſt der Zeiten« zu verſetzen, aus dem jene Kunſtwerke geſchaffen worden waren und als wir nach vier Jahren wieder nach Italien kamen, da erſt fingen die früher ſo ſtummen Kunſtwerke an, zu uns zu reden.

Nach Hauſe zurückgekehrt, haben wir mit verdoppelter Begeiſterung weiter gearbeitet und 1903 in Venedig, Florenz, Piſa, Siena und 1904 in Rom dann die Früchte unſeres Studiums ſo recht genoſſen. Jetzt hatte ich auch gelernt, mich in der Auswahl der zu betrachtenden Gegenſtände, meinen Kräften entſprechend, zu beſchränken. Dieſelbe Sixtiniſche Kapelle, dasſelbe »Jüngſte Gericht« wurden nun beim fortgeſetzten Wiederbeſchauen eine immer größere Quelle des höchſten Genuſſes. Steinmanns Werk verleiht ihn mir jetzt auch in der Erinnerung, und durch das Verſtändnis des Werdeganges der Renaiſſance waren mir auch die Werke der früheren, großen Künſtler ſo nahe gerückt, daß ich nicht nur mich allein hiſtoriſch in ſie hineinfinden, ſondern ſie auch wirklich in ihrer Eigenart in mich aufnehmen und bewundern, auch ihre Kunſt genießen konnte. Wie freue ich mich ſchon heute auf unſere nächſte italieniſche Reiſe, wo ſich mir wieder neue Schönheiten offenbaren werden. Denn wie unendlich vieles gibt es für mich da noch zu erfaſſen und zu verſtehen. Fehlt mir doch, um nur gerade eines herauszugreifen, heute noch weſentlich das richtige Verſtändnis für die Eigenart der Caracci und Guercino, die gerade Goethes höchſte Bewunderung ſo laut hervorriefen. Ich möchte am liebſten alle Jahre nach Italien reiſen, und ich glaube, daß auch zur Beurteilung der modernen Kunſt ich nur Vorteil davon hätte. Denn die Tagesgrößen können es nicht vertragen, wenn man ſie mit großem Maßſtab mißt und es trennt ſich für uns dann leichter die Spreu vom Weizen. —

Als wir in Rom einſtmals durch die Condotti ſchlenderten, gewahrte ich zu meiner Überraſchung in einem kleinen Laden eine Anzahl herrlicher Stiche von Dürer und Radierungen von Rembrandt. Es war dies, nebenbei bemerkt, der einzige Laden in Italien, in welchem ich jemals ſolche Schätze erblickt habe; denn von Stichen ſieht man ſonſt nur ganz wertloſe Reproduktionen alter Bilder, oder wenn man wirklich einmal einen Dürer erblickt, kann man getroſt annehmen, daß er gefälſcht iſt wie z. B. die Blätter bei den Antiquaren in der Nähe der Peterskirche. Der Inhaber dieſes Ladens war der unter den römiſchen Künſtlern als eifriger Sammler und großer Kenner hochangeſehene Deutſche Herr Kempner, der mir bereitwillig alle ſeine

Schätze zeigte. Viele Stunden habe ich unter dieſen Juwelen deutſcher Graphik verbracht. Die empfängliche Stimmung — man iſt ja auf der Reiſe durch keinerlei Berufstätigkeit eingeſchränkt und nicht im frohen Empfinden gelähmt — ließ ſie mich doppelt genießen. Von Rembrandt erſtand ich »Chriſtus erweckt den Lazarus«, ein auf mich gewaltig wirkendes Blatt, »Petrus und Paulus heilen den Lahmen«, das wundervolle, aufs feinſte ausgeführte Porträt des Uytenbogard, Jakob Frans, ſeine Radierungen betrachtend, das ſo reiche und großzügige ſpäte Blatt »der Tod der Maria« und einen tadelloſen Bailleſchen Abzug des großen Blattes »Chriſtus heilt die Kranken« (Hundertguldenblatt). Von Dürer drei Holzſchnitte aus dem Marienleben, den großen Maximilian mit den Säulen und die für Dürer ſo beſonders lieblich zarte Maria mit den Engeln ſowie eine Wierexſche Kopie des heil. Hieronymus mit den Löwen.

Ich mußte mich eben bei dem großen Wert der einzelnen Blätter auf eine ſehr beſcheidene Auswahl beſchränken, wie es denn überhaupt nicht in meiner Abſicht lag, eine größere graphiſche Sammlung anzulegen, trotz der geradezu faszinierenden Wirkung, die dieſe Blätter auf mich ausübten. Es war eine ähnliche Begeiſterung, wie ſie mich 25 Jahre früher beim erſten Anhören des Tannhäuſer durchſtrömte.

Schon früher hatte ich mich in Klinger hineingeſehen und herrliche Blätter erworben. Zuerſt allerdings war mir das Verſtändnis für Klinger dadurch erſchwert worden, daß ich ihn, der ſich ja faſt ausſchließlich an unſere Phantaſie wendet, unwillkürlich mit dem Maßſtabe von Böcklin zu ermeſſen verſuchte. Dieſes Meſſen mit fremdem Maß iſt aber grundverkehrt geweſen; ein jeder großer Künſtler hat ſein eigenes Maß, und man kann ihn nur aus ihm ſelbſt verſtehen! Die Werte, die er der Kunſt ſchenkt, ſind eben neue. Man kann ſie wohl mit alten vergleichen, aber niemals danach meſſen. Und wenn ein großes Genie uns neue Wahrheiten in der Kunſt offenbart, ſo werden anderſeits die alten deshalb nicht zunichte gemacht, die Reihe der Geſetze in der Kunſt wird, ſcheint's mir, nur erweitert, die früheren aber nicht verändert oder gar umgeſtoßen.

Es ist gerade die Bekanntschaft mit den Rembrandtschen Radierungen, die mir diese Überzeugung gegeben hat. Bevor ich sie näher kannte, hielt ich das, was Klinger in seiner Abhandlung über die graphische Kunst sagt, nicht nur für subjektiv, sondern für absolut richtig. Es leuchtete mir durchaus ein, daß es die vornehmste Aufgabe der Griffelkunst sei, das zu geben, was der Malerei unmöglich, das rein Geistige, Ideelle. Seine eigenen Arbeiten — man denke nur an die Reihe vom Tode — bestätigen durchweg diese Lehre; kann man sich doch z. B. »Elend« niemals als Gemälde denken. Ja, nach meinem Empfinden geht Klinger in einigen dieser Blätter, so z. B. »Zeit und Ruhm«, und besonders im »Schicksal« sogar an die äußerste Grenze des bildlich überhaupt noch Darstellbaren, und gerade in »Schicksal« habe ich schon das Empfinden, daß hier der Stoff nur noch der Dichtkunst zu schildern möglich ist, dem Griffel nicht mehr. Aber auch dies sind ja rein persönliche Gefühle, und als ich sie Greiner äußerte, meinte dieser große Schüler Klingers: »Da möchte man zähneknirschen, daß man selbst (Greiner) so etwas nie ausdrücken kann«. Auch auf viele der größten Dürerschen Stiche (so z. B. die Tapferkeit, die in Ritter, Tod und Teufel ausgedrückt ist, die Melancholie und andere) dürfte die Klingersche Regel stimmen. Kann ich mir aber schon sein eigenes herrliches Blatt »an die Schönheit« auch durchaus als Gemälde denken, so versagte sie für mich bei Rembrandt vollkommen. Alles fand ich bildmäßig gesehen, empfunden und auch wiedergegeben, man sehe nur das Blatt »Christus heilt den Lazarus«. Ich könnte mir nach jedem einzelnen Blatt ein herrliches Rembrandtsches Gemälde denken, und doch hat auch durch diese Wiedergabe in nur Schwarz und Weiß die Darstellung nicht im geringsten verloren.

Daher will mir scheinen, daß auch die von den größten Künstlern aufgestellten Regeln in erster Linie immer nur für ihre eigene subjektive Kunst maßgebend sind, aber nicht bindend für die künstlerische Allgemeinheit. Ja, derjenige, der sie ohne eigene Erweiterung befolgt, läuft leicht Gefahr, mit Recht Epigone genannt zu werden. —

Als wir eines Abends die römische Weinstube von Rampichino betraten, gewahrte ich an der Wand eine aus dem ganzen Milieu fallende

ausgezeichnete Radierung, welche unbedingt von einem Klingerſchen Schüler herſtammen mußte. Es war »Dante und Virgil im Inferno« von Greiner. Ganz offen beſprachen wir nun die Einflüſſe von Klinger auf ihn, die Unterſchiede uſw., nicht ahnend, daß am nächſten Tiſch der von uns ſo lebhaft Beſprochene ſelbſt ſaß, den ich aber für einen Bildhauer hielt, da er ſich mit größter Kenntnis über die Preiſe des Gießens in Bronze unterhielt. Wie groß und verblüffend war daher unſer gegenſeitiges Erſtaunen, als am nächſten Tage bei unſerem Beſuch in Greiners Atelier uns derſelbe Herr als Herr Greiner an der Tür empfing. Doch wir kamen bald darüber hinweg und verbrachten eine äußerſt intereſſante Stunde bei ihm. Die Arbeit, welche ihn damals beſchäftigte, war »Herkules am Spinnrocken«; er wußte aber ſelbſt noch nicht, ob es ein Gemälde oder eine Radierung werden ſollte!

Viele ſeiner uns gezeigten Skizzen riefen durch das erſtaunliche Können unſere größte Bewunderung hervor. Es gelang uns, eins ſeiner allerſchönſten Blätter, den Ganymed, in einem eben fertig gewordenen, ganz beſonders ſchönen Abzug zu erwerben. Das »Los vom Weibe«, ſagte uns Greiner, ſei es, das den Künſtler aus Erdenfeſſeln zum Erſtreben des Göttlichen in der Kunſt treibt, was er in dieſer Darſtellung habe wiedergeben wollen. — Später in München ſah ich bei ſeinem Freunde Langheinrich, dem Redakteur der »Jugend«, viele andere herrliche Blätter von ſeiner Hand. Greiner ſelbſt lebt in Rom von den Fremden abgeſchloſſen und vermeidet es, durchaus mit Recht, mit dem reiſenden Publikum, das ihn zum größten Teil doch nur aus bloßer Neugierde aufſuchen würde, zuſammenzutreffen, ebenſo wie er nur höchſt ungern ſelbſt der Verkäufer eigener Arbeiten iſt. »Denn ich mag die Seelenkämpfe nicht ſehen, wenn jemand ſich überlegt, ob er eines meiner neuen Blätter oder einen neuen Überzieher kaufen ſoll.«

Wenn man bei Greiner die höchſte Meiſterſchaft des Zeichnens bewundert (wohl das Großartigſte, was ich jemals von moderner Zeichenkunſt geſehen, ſah ich von ſeiner Hand in Dresden), ſo muß ich doch gleichzeitig bekennen, daß ich auch das vielleicht größte Gegenſtück, die Radierungen von Hans Thoma, ganz unendlich liebe. Von dieſen beſitze ich eine größere Anzahl.

Wenn ich durch meine Radierungen gehe und ich treffe ein Blatt von Hans Thoma, ſo wirkt es auf mich wie heller Sonnenſchein. Wie naiv nehmen ſie ſich denen Greiners und Klingers gegenüber aus — wie köſtlich naiv —, wie einfach ſind ſie in allem, der Auffaſſung, der Ausdrucksweiſe und der Technik — und doch wie warm ſind ſie empfunden und wie leicht und tief, gerade durch ihre Einfachheit, dringen ihre zarten Klänge in uns ein. Wir haben in Thoma's Bildern das liebe deutſche Volkslied in reinſter Offenbarung vor uns! Und wenn das eine oder andere in dieſen Blättern verzeichnet iſt, was ſchadet es?

Wir Hamburger, die wir in jungen Jahren ja alle viel auf der Alſter herumgelegen haben und mit Boten und Schiffen gut vertraut ſind, haben ein beſonders empfängliches Auge für Verzeichnungen von Schiffen uſw., viel mehr als ein Inländer. Daher wird wohl einem jeden von der Waſſerkante ſofort die vollſtändige Verzeichnung z. B. des Thomaſchen Blattes »Fiſcherbote« in die Augen fallen. Aber wirkt dieſes Blatt, trotz dieſer Fehler, deshalb weniger? Liegt nicht die ganze Poeſie des deutſchen Meeres trotzdem in Himmel und Wolken, Waſſer und Kahn hier? Schönleber drückt ſie anders aus. Aber niemand kann ſagen, welches Blatt ſchöner ſei, es iſt eben derſelbe Unterſchied, wie zwiſchen Kunſtpoeſie und Volkslied. Man muß ein Kunſtwerk immer nur als ein Ganzes genießen, auch die ſchönſte Blume hat oft ein ſchwächeres Blütenblatt, ihrer Schönheit geſchieht darum doch kein Abbruch! —

Bei weitem die meiſten meiner Bilder habe ich von den Künſtlern ſelbſt erworben. Es war mir dies weitaus der ſympathiſchſte Weg. Das Kaufen von Kunſthändlern war mir immer nur ein Notbehelf. Überhaupt iſt mir der Kunſthandel, mit wenigen Ausnahmen, gründlich zuwider, und bedaure ich unſere Künſtler, welche im Gegenſatz zu ihren Kollegen in früheren Zeiten, die Kirche, Fürſten und Stadt als Auftraggeber hatten — man denke nur an irgendeine kleine italieniſche Stadt aus der Renaiſſancezeit — jetzt gezwungen ſind, für den Kunſthandel und für die nie aufhörenden Ausſtellungen zu malen. Und beides verdirbt ſo leicht die wahre Kunſt. In der Ausſtellung wird nur das Laute, ſich Breitmachende geſehen, das Intime geht unter dem lauten

Geſchrei ſeiner aufdringlichen großen Nachbarn unter. Der Kunſthandel aber will notwendigerweiſe Käufer für ſeine Ware finden, und dieſe ſind am leichteſten und am meiſten für das Alltägliche, Oberflächliche, Mittelmäßige, Angenehme zu haben. Gerade der Kunſthändler legt alſo der wahren Kunſt Handſchellen an und macht aus der freien Muſe eine gefällige — Kellnerin. Dazu kommen dann noch die wenig erfreulichen Machenſchaften, die auf Preistreiberei hinausgehen, von der der Künſtler ſelbſt obendrein noch nicht mal etwas abbekommt. Mir iſt es bei einem unſerer größten, ganz modernen Künſtler (ich war durch einen gemeinſchaftlichen Freund bei ihm eingeführt) vorgekommen, daß mir dieſer Künſtler ſelbſt ſagte, er müſſe mir für ein Bild eine gewiſſe Summe abfordern, aber der Kunſthändler, mit dem er in Verbindung (alias »in deſſen Händen« er) ſei, würde mir dasſelbe Bild erheblich billiger geben können. Wo bleibt da die künſtleriſche Freiheit des Künſtlers, wenn ſeine Bilder, die natürlich in einer gewiſſen, dem Künſtler nur zu häufig vom Händler angegebenen Richtung gemalt werden müſſen, um bei der Kundſchaft des betreffenden Händlers Anklang und Abnehmer zu finden, in ſolchen Verhältniſſen ihre Entſtehung finden?! Und iſt es ein Vorteil für die Kunſt und ihre Entwicklung, für die Künſtler und für das Publikum, wenn nun der Händler — ich meine natürlich nur eine beſtimmte Art — um möglichſt viel Geld durch Treiben der Preiſe zu verdienen, durch ſeine Preßorgane, Kunſtkritiker und Kunſtzeitſchriften den Ruhm des von ihm in »entrepriſe« genommenen Künſtlers in allen Tonarten in die Welt bläſt, in ihm den allein ſeligmachenden Künſtler, das einzige Genie von Gottesgnaden preiſt und alle anderen anders arbeitenden Künſtler möglichſt gründlich verreißt. Geht doch die Macht dieſer Händler und ihr elaſtiſches Gewiſſen ſo weit, daß einer von ihnen einem mir befreundeten Künſtler nicht nur mit Boykott, ſondern mit direkter Bekämpfung, mit dem Schlechtmachen ſeiner Bilder drohte, wenn er ihm nicht den Verkauf ſeiner Bilder übertragen wolle. Soll man einen ſolchen Handel überhaupt dadurch unterſtützen, daß man von ihm kauft? Iſt es nicht viel richtiger, zum Künſtler direkt zu gehen und ihm ſelbſt ſein Werk abzukaufen?

Ich habe gefunden, daß die meiſten Künſtler, und ſelbſt die ganz großen, es nicht unangenehm empfinden, wenn ſich der ehrliche Liebhaber ganz direkt an ſie wendet, und daher iſt mir auch die anfängliche Angſt, den Künſtler vielleicht zu ſtören, verloren gegangen.

Und welche ungleich beſſere Gelegenheit bietet ſich da uns ſelbſt, einen Künſtler ganz kennen zu lernen, ſein eigenſtes Weſen zu erfaſſen und zu begreifen! Wie anders urteilt man oft über ihn, wenn man aus ſeinem Atelier kommt, als vorher, da man zu ihm ging. Ein einzelnes Werk eines Künſtlers zeigt ihn uns begreiflicherweiſe meiſt nur unvollſtändig in ſeinem Wollen und Können. Aber gerade das Kennenlernen ſeiner ganzen Kunſt iſt mir immer eine hervorragende Freude geweſen — nicht allein in der Malerei, auch in der Muſik und Literatur — und deshalb bin ich immer beſonders gerne in die Kollektivausſtellung einzelner Künſtler gegangen. Auch bei meinem Sammeln bin ich ganz unbewußt von dieſem Triebe geleitet worden, woher es denn kommt, daß ich Künſtler wie Ruths, Kaiſer, Schaper, Habermann, Illies, Herbin und Corinth umfaſſend beſitze. —

Den ſo delikaten Punkt des Preiſes kann man beim Verkehr mit den Künſtlern leicht ausſchalten. Wollte ich ein Bild erwerben, ſo habe ich den Künſtlern immer einfach und offen die Summe genannt, die ich zur Verfügung hatte, dann ſtand alles weitere bei ihnen. Niemals iſt man bei den Künſtlern einer Übervorteilung ausgeſetzt; beim Händler iſt es aber häufig kein Kunſt- ſondern der reine Pferdehandel.

1899 erſtand ich in Düſſeldorf das Bild von Hitchcock: eine Arbeiterfrau auf ſonnenbeſchienenem, blumigem Abhang bringt den Ihren das Mittagsmahl. Die Frau war ſo leicht und ſicher, ſo zugehörig in die Landſchaft geſetzt und löſte ſich ſo vortrefflich von ihr, die heiße Luft des feuchten Grundes war ſo mittagsſchwül wiedergegeben, daß wir uns in das Bild ſehr raſch verliebten und es heute noch nicht bereuen, es zu beſitzen. Die Großen, die dabei Gevatter geſtanden, Iſraels und Mauve, bei denen übrigens auch manch anderer heute geprieſene Maler ergiebigſt in die Schule gegangen, kannten wir derzeit noch gar nicht, deshalb war wohl unſere Begeiſterung für dieſes Hitchcockſche Bild noch um ſo größer. Jetzt malt Hitchcock ja ganz anders,

doch für manches ſeiner heutigen Bilder, die ich auf den Ausſtellungen geſehen, gebe ich meine Arbeiterfrau nicht her.

Bald nachher kaufte ich aus dem Nachlaß des ſo geſchickten Münchner Malers Hugo König ein liebliches Bildchen: eine junge Dame im ſonnendurchſchienenen Grün ſitzend und leſend. Ferner erſtand ich im ſelben Jahre noch das reizend zarte, feinfarbige, alte franzöſiſche Bildchen eines Blumenmädchens. Es ſoll von Boucher ſein — mir iſt es gleichgültig von wem es iſt, denn es iſt entzückend.

Schon von Kind auf an hatte ich mich immer beſonders für Marinebilder intereſſiert; mir galten lange Zeit die Melbyeſchen Bilder für das Höchſte aller Kunſt! Deshalb wurde meine Aufmerkſamkeit auf den jungen Hamburger Marinemaler Richard Hünten gelenkt, der zwar ganz anders als mein erſtes Ideal malte, aber durch ſeinen breiten Strich und die ſichere Hand, mit der er zugriff, auf mich ſtark wirkte.

Wie weit war ſeine Kunſt nun ſchon von der ſeines Vaters ferngerückt, wie anders wirken ſeine Bilder als die Seeſtücke des Älteren! Es iſt ſehr bedauerlich, daß unſerm jungen Freunde nur eine ſo zarte Geſundheit gegeben, die ihm bei ſeiner Weiterbildung in der vollen Entfaltung ſeiner Kräfte oft ſo hinderlich wird. Die vier Ölbilder, die ich von ihm beſitze, ſind mir die liebſten ſeiner Arbeiten. Nachdem ich im Kunſtverein den »Abend auf der Elbe« erworben hatte, ein ſehr feintöniges Bildchen, machte ich bald ſeine perſönliche Bekanntſchaft, und er gehört nun ſeit einer Reihe von Jahren zu unſern ſtets gern geſehenen Gäſten. Hünten hatte derzeit den Wunſch, um der Gefahr der Einſeitigkeit durch ſtetes Wiederholen der Elbebilder zu entgehen, farbenreichere See- und andere Küſten zu malen. Im Zuſammenſchluß mit einem Freunde konnte ich ihm die Ausführung ermöglichen, und Hünten verbrachte einige Zeit auf der aus tiefblauem Meer emporſteigenden Klippeninſel Sark bei Guernſey. Wir hatten den Sommer 1898 auf den Kanalinſeln zugebracht und kannten daher genau die eigenartige Pracht dieſer Inſeln. Das Meer, welches jene ſteilen Küſten umſpült, iſt nicht mehr unſere Nordſee oder ihr Ausläufer, der Ärmelkanal, es iſt der große Atlantik, den der Golfſtrom in gewaltigen Gezeiten und mächtigen Wogen hierherführt.

Das Bild, welches Hünten mir ſpäter gab, ſchildert eben dies ſcharfe Licht, dieſe dunkle Flut und die Klarheit der Luft an dieſer Küſte. Es iſt ein Novembertag, an dem die Sonne mit der Frühlingsgewalt der unſrigen, aber in kälterer Schärfe Schiff, Meer und Küſte beſtrahlt.

Dann beſitze ich von Hünten noch zwei mir ſehr liebe Bilder. Das eine, große, ſtellt einen Hamburger Fiſchdampfer auf hoher See, bei eben untergegangener Sonne dar. Das Meer erſcheint in der Farbe ſchon ſo tot, wie es ſtets ausſieht, wenn die direkte Beleuchtung fehlt. Denn der helle Reflex des Abendhimmels kann ihm doch nicht wieder die lebende Kraft des direkten Lichtes verleihen. Daher haben die Wellen nach Sonnenuntergang immer etwas Starres, Maſſiges, Feſtes. Das iſt auch hier zum Ausdruck gebracht. Beſonders gut gefällt mir noch an dem Bild das Überholen des Fiſchdampfers: man fühlt ordentlich, wie er von den Wellen getragen und herumgeworfen wird, ſich faſt ohne Fahrt gegen den Wind gelegt hat. Auch die kräftige Abendbeleuchtung dieſes Bildes, wie die ſilbrige Mittagsſtimmung der »Scheldemündung« (wie wir das Bild nach dem Druckfehler des Katalogs der Großen Berliner Kunſtausſtellung jetzt nennen) ſind Hünten vortrefflich gelungen. Die Himmelsperſpektive mit den davoneilenden Wolken gehört zu Hüntens ſtarken Seiten.

Man ſollte nun meinen, daß in einer Hafenſtadt wie Hamburg, deren Lebensnerv der Handel zu Waſſer, die Schiffahrt iſt, ſehr großes Intereſſe für Marinebilder vorhanden ſei. Zu Melbyes Zeiten mag dies der Fall geweſen ſein, und auch Schnars-Alquiſt hat in ſeiner Vaterſtadt Gönner und Liebhaber gefunden. Den jüngeren Marinemalern geht es aber bei uns genau ebenſo ſchlecht wie den neueren Landſchaftern: ſie werden wenig oder nicht gekauft. Wenn man für die Koſten eines einzigen jener opulenten Winterdiners auch ein oder zwei noch ſo ſchöne Bilder haben könnte — man zieht jedoch faſt ausnahmslos erſteres vor. Für Luxus, Vergnügen und Sport iſt Geld in Hülle und Fülle vorhanden, für die Kunſt hat man nichts übrig. Wird für Chilenen, Norweger oder für die Menſchenfreſſer in Neu-Guinea in den Zeitungen geſammelt und öffentlich quittiert, da fehlt mit anſehnlichen Geldbeträgen faſt kein Name, unſere armen Künſtler

aber, ſeien ſie Maler oder Muſiker, Bildhauer oder Schriftſteller, die durch ihre Lebensarbeiten unſerem Daſein höhere als materielle Freuden und Werte ſchenken — ſie müſſen ſich abquälen, darben und hungern. Stavenhagen ſtarb im Elend und der arme Asmuſſen ging in den Tod.

Sehr viel anders ſoll es, wie mir geſagt wird, aber auch in anderen Städten nicht ſein, wenigſtens nicht was das Bilderkaufen anbetrifft. Zudem haben nur wenige Städte eine Kraft wie die Lichtwarks aufzuweiſen, die mit bewunderungswürdiger Energie immer und immer wieder das Intereſſe des Publikums für die Kunſt zu erwecken beſtrebt iſt, und der wir eine moderne Galerie verdanken, auf die wir Hamburger ſtolz ſein können.

Man denke nur an unſere Kunſthalle vor Lichtwarks Eingreifen — die Zeit, als ſie wirklich ein »Speicher« für gut gemeinte, aber zumeiſt recht mäßig ausgefallene Stiftungen war — dann wird uns das große Verdienſt Lichtwarks um unſere Vaterſtadt ſo recht klar.

Klobenſtein, Auguſt 1907.

Ein weiteres Jahr haben dieſe Blätter ihrer Fortſetzung und Vollendung geharrt; im unruhigen Getriebe meines Berufes finde ich in Hamburg weder Ruhe noch Zeit, ſie zu beenden, und ſelbſt wenn ich gelegentlich beides gefunden hätte, ſo würde mir doch die richtige Sammlung gefehlt haben. Hier oben auf dem Ritten, inmitten der Natur und ihrem Frieden, kann ich nun fortfahren.

Ich ſelbſt bin Lichtwark dafür außerordentlich dankbar, daß mir durch ſeine Empfehlung ſeinerzeit ſich die Ateliers der jungen Hamburger Maler öffneten. Ich lernte durch ihn v. Ehren, Siebeliſt, Illies und Schaper kennen. Beſonders auf die »kräftige Fauſt« des letzteren machte er mich aufmerkſam. Wie mir ein bekannter Kunſtfreund ſpäter ſagte, als ich ihm von meinen vielen Schapers erzählte, hält auch Liebermann Schaper für das bedeutendſte Hamburger Talent. Mir iſt dieſe Auffaſſung wohl begreiflich, obgleich ich ſie nicht uneingeſchränkt akzeptieren kann. — Ganz ohne allen Zweifel beſitzt Schaper eine eminente, unmittelbare Naturempfindung, welche er einfach und klar mit einer gewiſſen Nüchternheit wiederzugeben vermag. Seine Bilder ſind ganz überzeugend wahr, man glaubt unmittelbar vor einem Naturausſchnitt zu ſtehen. Keine Spur von »der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit« wie bei Illies jetzigen Arbeiten (dieſe Zeilen ſind geſchrieben, bevor Illies zu der klaren, realiſtiſchen Auffaſſung ſeiner erſten Jahre zurückging). Und doch trotz aller Objektivität wie ſubjektiv! Man erkennt einen Schaper ſchon auf 20 Meter Diſtanz ſofort. Das trocken Objektive iſt eben Schapers Eigenart.

Als erſte Arbeit ſeiner Hand kaufte ich von ihm ſein großes Finkenwärder Bild. Auf dieſes hin iſt Schaper als erſter Hamburger Künſtler Mitglied der Berliner Sezeſſion geworden. Ein früher Maitag geht über die Elbinſeln, die im ſaftigen Grün der Marſchen leuchten. Niedrige Frühjahrswolken hängen in der feuchten Luft und ſtehen regungslos über den eben erſprießenden Kaſtanien und Ellern. Wohlgenährte Kühe graſen rings umher oder ruhen wiederkäuend am Boden — ein Milchmann tritt uns mit dem eben gefüllten Eimer entgegen — blöde ſchaut ihm eine junge Kuh zu. Die Wahrheit dieſes Finkenwärder Bildes iſt geradezu frappant.

Eine Dorfſtraße hinter Wandsbek beſitze ich zweimal — einmal als unmittelbare Naturaufnahme, das zweite als fertiges Bild mit mehr Liebermannſchem Charakter. In dem erſten hat Schaper ſich am hellen Sonnenlicht verſucht — mit großem Erfolg — faſt blendend erſcheint einem das Ganze — das zweite ſtellt dieſelbe Straße in Längsformat in trüber Herbſtſtimmung dar, und aus dem Arbeiter im erſten Bild iſt hier ein Schulmädchen geworden.

Ich beſitze auch einen »poetiſchen« Schaper (wohl ebenſo ſelten wie ein ſolcher Liebermann!), der infolgedeſſen von faſt jedem für keinen Schaper, ſondern zumeiſt für einen Illies gehalten wird — zumal hierin auch das Illiesſche Lieblingsmotiv, das Alſtertal, behandelt wird. Die Sonne, die hinter dem Rücken des Beſchauers untergegangen, läßt eine Wolkenbank zum letzten Male rötlich erglänzen, und dieſer ſchöne Reflex wird uns von der ruhig durch die Wieſen fließenden Alſter nochmals wiedergegeben. Ferner erwarb ich von Schaper die »Kinder unter den Weiden« — ebenfalls eine frühe »plein air«-Arbeit im blendenden Sonnenlicht gemalt. Der ſeiner kleinen Geſpielin jenſeits des Weidenbaches zurufende fünf- oder ſechsjährige Bauernknabe iſt in überzeugender Natürlichkeit getroffen. Dieſe ungeheure Treffſicherheit des Charakteriſtiſchen bei Anwendung ſcheinbar einfachſter Mittel iſt für Schaper überhaupt bezeichnend. Am eminenteſten iſt dies aus dem Bilde meiner Kinder erſichtlich. Schaper malte ſie auf meinen Wunſch im Garten unſerer alten Wohnung Heilwigſtraße 12, wie ſie zu ihrer täglichen Freude die Schwäne füttern. Die etwas ge-

beugte Haltung Bubis, die ſtramme Hennings und die Kopfſtellung unſerer Maus ſind unglaublich charakteriſtiſch und dabei in größter Schlichtheit und Unmittelbarkeit getroffen. Dies Idyll unſerer kleinen Geſellſchaft iſt Gertrud und mir natürlich unſer liebſter Schaper — es ſcheint aber auch noch anderen zu gefallen, denn es wurde in dieſem Jahre von der Kommiſſion zur Ausſtellung der Hamburger Bilder auf der Berliner Großen Kunſtausſtellung beſtimmt und iſt jetzt unter die Farbendruck-Publikationen der »Meiſter der Farbe« aufgenommen. Ich habe dies Schaper nicht abſchlagen mögen, trotzdem es mir natürlich nicht beſonders ſympathiſch iſt, meine kleine Familie im Schaufenſter der Hamburger Kunſtläden ſpäter für M. 1.— ausgehängt zu ſehen. Außer dieſem Kinderidyll befinden ſich augenblicklich auch noch meine »Kälber« auf der Berliner Ausſtellung, eine ebenfalls ganz vorzügliche Leiſtung Schapers. Drei Kälber umſtehen eine halb im Sonnenſchein, halb im Baumſchatten befindliche Krippe. In aller Gemütlichkeit, aber auch mit großer Energie käuen ſie »ihr Bündel Heu gedankenvoll und ſtill entzwei«. Das eine rupft ungeſchickt aus der Krippe, das andere wedelt vor Vergnügen, das dritte verſucht ſich auf die Spitzen der Hufe zu ſtellen, um ſo beſſer zu ſeinem Ziele zu gelangen. Fein beobachtet und verblüffend wahr iſt alles; wie Illies meint, überhaupt Schapers beſtes Werk.

Die abſolute Ehrlichkeit der Schaperſchen Kunſt hat mich immer wieder zu neuen Erwerbungen veranlaßt, indem ſie ſtets von neuem mein größtes Intereſſe reizte — und dieſe unbedingte Aufrichtigkeit läßt mich auch dann die Schaperſchen Bilder voll genießen, wenn er ſich an der einen oder anderen Stelle die Aufgabe etwas zu leicht gemacht hat. — Für das viele Malen iſt unſer Freund übrigens nicht. »Denn wozu ſoll ich viel malen, ich verkaufe die Bilder ja doch nicht«, war mir gegenüber gelegentlich wirklich ſeine Motivierung. Ehrgeiz, ſelbſt in ſeiner reduzierten Form der Strebſamkeit liegt ihm fern. Ich könnte mir Schaper ebenſo gut als Schafzüchter wie als Schafmaler, ebenſo gut als Landmann wie als Landſchafter denken. Daß man auch als Maler, wie jeder andere Sterbliche, ſei er Kaufmann oder Gelehrter, arm oder reich, nicht nur ſein Beſtes in ſeine Leiſtungen

einsetzen, sondern auch etwas bemüht sein muß, dieselben den Mitmenschen zugänglich zu machen, ist für Schaper eine unerquickliche Tatsache, deren Vorhandensein und Notwendigkeit er am liebsten gänzlich leugnen möchte. Schaper hat eben eins jener seltenen Temperamente, wenn diese Bezeichnung hier überhaupt angängig ist, bei dem man leicht ein Alter von 100 und mehr Jahren erreichen kann. Und doch ist er ein großer Künstler und ein lieber Mensch dazu, dem man nicht böse sein kann, wenn er, nachdem er Wochen, Monate, Jahre einen Auftrag oder ein Versprechen aufgeschoben oder ganz vergessen hat, dann eines schönen Tages mit der naivsten Kinderunschuld wieder auf der Bildfläche erscheint, als ob nie Jahre inzwischen verflossen wären. Daß sich die Objekte seines malerischen Versprechens inzwischen ändern, macht für ihn nichts aus. Als teilweise Gegenleistung für ein Klavier, welches Schaper sich wünschte, wollte er meinen Kopf malen. Der erste Versuch verunglückte, denn bei der Betrachtung seiner Kuhbilder während des Gemaltwerdens wurde mir auf seiner Leinwand leider ein ganz ähnlicher Ausdruck zuteil. Schaper wollte gleich ein anderes Bild von mir malen. Ich hatte derzeit noch stolzen Haarwuchs. Mit dieser schönen Zierde wollte ich gerne auf die Nachwelt kommen. Jahre sind vergangen, ein neuer Versuch ist wieder aufgegeben, und aus dem Stoppelfeld ist inzwischen ein Brachfeld geworden! Ich bin überzeugt, statt eines Jünglings mit lockigem Haar werde ich als Silbergreis meinen Kindern von unserem lieben Schaper eingehändigt werden. Das ist ganz Schaper.

Seine Bilder kaufte ich zu einer Zeit, als außer Herrn Kalckmann wohl niemand eine größere Anzahl besaß. Ich bin herzlich froh, daß ich dies tat. Ich besitze noch ein sommerliches Bild mit Kühen, ganz ähnlich demjenigen in der Kalckmannschen Sammlung, ferner ein ganz herrliches Bild (welches auch Ruths so gut gefiel): Kühe auf überschwemmten Wiesen, dann das elterliche Haus Gertruds im ersten Mai-Grün, von dem die Mutter sich ein größeres Bild malen ließ, und ein tieffarbiges Interieur. Hier sitzt, dem Fenster zugewandt, eine alte Frau neben ihrem Kind an ihrer Arbeit, gegen das helle Licht von draußen heben sich ihre Figuren einfach und natürlich ab — die

Sonne ſcheint ins Zimmer — der Beſchauer befindet ſich in einem Raum davor und blickt in dieſes Bild häuslicher Arbeit und ſtillen Friedens durch die weitgeöffnete Tür.

Hätte die Natur Schaper mehr des göttlichen Strebens und unermüdlichen Schaffens gegeben, er würde einer unſerer allergrößten norddeutſchen Künſtler. Hoffentlich geben Schaper nun die Ankäufe des ganz hervorragenden Bildes ſeiner Eltern ſeitens unſerer Kunſthalle, der gute Verkauf in Düſſeldorf, und die verſchiedenen Porträt-Aufträge von zum Teil angeſehenen Hamburgern einen neuen Sporn zu ſchaffender künſtleriſcher Tätigkeit. In einer Stadt wie München, im anregenden Verkehr und wetteifernden Streben mit Kunſtgenoſſen, die auch ſeinem Können volles Verſtändnis entgegenbringen, würde Schaper ſeine großen Gaben ſicher viel intenſiver entwickeln als auf ſeinem jetzigen ſterilen Boden und in einer der Kunſt indolenten hieſigen Umgebung. — —

Es iſt mehr als ein Jahr vergangen, ſeit ich dieſe Zeilen ſchrieb. Auch heute gehört Schaper noch zu den »Unentdeckten«. Aber er ſelbſt hat ſich geändert, und zwar zu ſeinem größten Vorteil. Ein neuer, rühriger Zug geht durch ſein Schaffen, das Gebundenſein ſeiner Kräfte ſcheint gewichen und froher Schaffensdrang macht ſich geltend. An Stelle des früheren, gemächlichen laiſſer aller iſt eine ſtrenge Selbſtkritik, das Beſtreben nach Vollendung getreten, und das, was ich ſo lange an ihm vermißt habe, intenſives Streben, iſt in ihm erwacht. Nicht zum wenigſten wird ſeiner letztjährigen Reiſe nach England an dieſem Umſchwung weſentlicher Anteil zuzuſchreiben ſein, denn der Künſtler bedarf eben auch der Anregungen von außen.

Schapers Kunſt hat auf mich den alten Reiz bewahrt, ja ſie zieht mich jetzt wohl noch mehr an als früher. Seine Arbeiten ſind mit einem Worte reifer geworden, ſein Können hat ſich noch geſteigert. Das habe ich jetzt ſo recht ſehen können, als er auf meinen Wunſch unſere Weihnachtsſtube malte. Mit welch großer Treffſicherheit ging er da zu Werke, wie ſpielend floß ihm die Arbeit von der Hand! Und wie glänzend iſt das Reſultat dieſer wenigen Stunden geworden! Das kann nur ein ganz hervorragendes Talent, was Schaper hier und

wie er es geleiſtet hat. — Die überaus geglückte Löſung dieſer keineswegs leichten Aufgabe hat nun in mir den Gedanken entſtehen laſſen, noch eine Reihe von Szenen unſeres häuslichen Lebens von Schapers Hand auf der Leinwand feſthalten zu laſſen. Weshalb immer Interieurs der Fremde, aus beliebigen Bauernhäuſern, mit uns durch nichts intereſſierenden Menſchen kaufen, wenn man vom gleichen Künſtler ſein eigenes Heim und ſeine eigene Familie mit gleicher Kunſt und gleicher Liebe gemalt erhalten kann? Mir ſchwebt ſchon eine ganze Reihe lieblicher Bilder vor Augen, aus unſerem Haus und Garten, die ich durch Schaper auf der Leinwand entſtehen ſehen möchte. Ich zweifle nicht, daß ſie ebenſo reizvoll und für mich ebenſo freudig wirken werden, wie unſer diesjähriges Weihnachtsbild. Meine Frau an ihrem Schreibtiſch iſt das weitere dieſer Reihe, unſer älteſter Junge in den Ferien auf der Bärenhaut am brennenden Kamin, ſein Buch leſend, wird das nächſte ſein. Dann will ich unſeren ſchönen Sonntagmorgen, wo ich meiner kleinen Tochter am Klavier vorſpiele, durch ihn feſthalten laſſen u. a. m. Ich glaube, unſere Kinder werden dereinſt ſich über dieſes Feſthalten von Bildern aus ihrer Jugendzeit und ihrem elterlichen Hauſe aufrichtig freuen — und von demſelben Geſichtspunkt aus iſt es auch mein Beſtreben, einem jeden von ihnen ein ſchönes Bild ihrer Mutter (wenn möglich von Habermann) zu hinterlaſſen. Wie glücklich würde ich ſein, ein gutes Bild meiner Mutter zu beſitzen — wie viele andere Bilder würde ich dafür hingeben! —

Außer jenen Bildern habe ich von Schaper noch ein Marſchbild mit Kühen, ein vorzügliches Schneebild, ein Rapsfeld und einen ſein Geſchirr putzenden Milchmann meinen früher erworbenen Schapers hinzugefügt, und ich gedenke keineswegs dies meine letzten Erwerbungen ſeiner Kunſt ſein zu laſſen.

Als ich um jene Zeit, da ich Schaper kennen lernte, auch Illies auf ſeinem ländlichen Aufenthaltsort Mellingſtedt aufſuchen wollte und wir auf der Suche nach ihm die Landſtraße hinunterfuhren, ſahen wir ſeitab einen Maler unter einem großen, roten Schirm ſitzen. Da Kollegen zumeiſt voneinander Beſcheid zu wiſſen pflegen, fragten wir ihn nach Illies' Wohnung und erfuhren zu unſerem Leidweſen, daß Illies vor zwei

Tagen nach Italien abgereiſt ſei — eine Kunſtreiſe, von der er, nebenbei bemerkt, eigentümlicherweiſe wenig Eindruck und Beeinfluſſung erhalten hat. Als wir uns gegenſeitig bekannt machten, und ich ſeine begonnene Arbeit ſah, erkannte ich leicht, daß ich den Münchner und nicht den Hamburger Maler Kaiſer vor mir hatte, worüber jener ſich wunderte. Weil ich mich aber ſeit längerem für Richard Kaiſers Bilder intereſſiert hatte, ſo war es meinerſeits kein großes Kunſtſtück. Denn es iſt wirklich ein leichtes, ſeine großzügigen, kräftigen Bilder zu erkennen. Aus dieſer rein zufälligen Bekanntſchaft iſt nun im Laufe der Jahre ein ſehr freundſchaftlicher Verkehr entſtanden. Bin ich doch jetzt Gevatter bei ſeinem jüngſten Töchterchen. Ganz weſentliche Unterſtützung fanden dieſe Freundſchaftsbeziehungen durch die Gattin des Künſtlers. Frau Kaiſer liefert das beſte Beiſpiel dafür, daß Künſtlerfrauen, trotz regſten Intereſſes und voller Hingabe für die Kunſt ihres Mannes, doch auch zugleich gute Hausfrauen und vortreffliche Mütter ſein können, und daß es, was ſo vielfach bezweifelt wird, eben auf dieſer Baſis auch wirklich glückliche Künſtlerehen geben kann. — Im Laufe der Zeit habe ich von Kaiſer eine ganze Anzahl ſeiner ſchönen Bilder (11) erworben und bin nicht wenig glücklich über ſie. — Was Richard Kaiſer in der Kunſt zu erreichen ſtrebt, iſt nicht nur der einfache Naturausſchnitt und die einfache Naturwahrheit. Dieſe letztere iſt für ihn vielmehr nur Mittel zum Zweck. Was er ſucht, das iſt Schönheit. — Schönheit in Linie und Form, Schönheit in der Farbe, Schönheit auch im Gegenſtande ſelbſt. Alle Technik iſt ihm hierbei nur Mittel zum Zweck, nie Selbſtzweck. Können uns die Materialiſten in der Kunſt das Gefühl des Staunens, ſelbſt Bewunderns ihres Könnens geben, das erhebende und das beſeeligende Empfinden, in freie, höhere, dem Alltagsausſehen der Welt entrückte Gefilde ſich verſetzt zu fühlen, dies kann in der Malerei nur ein ſolcher Künſtler erwecken, der ſelbſt von dieſem Streben nach dem Ewig-Schönen bis in die letzte Faſer jedes Nervs durchdrungen iſt. Zu dieſen Künſtlern gehört Richard Kaiſer. Ihm hat die Natur jenen Zauberſtab gegeben, uns bei aller Wahrheit die Erde zugleich in all ihrer Schönheit und all ihrer Größe erblicken zu laſſen. Seien es friedliche Seen oder finſtere Waldabhänge

oder weite Täler mit blumigen Wiesen und stillfließenden Bächen, immer tritt uns die Natur in ihrer ganzen Größe entgegen und versetzt uns in eine feierliche, festliche Stimmung. Die Feierlichkeit in Gottes schöner Welt ist es, die Kaiser, wie wenig andere, uns offenbart. Mir ist es bei seinen schönen Bildern häufig, als wenn ich am Sonntag über weite, herrliche Fluren dahinschritte, alle Schönheit der Welt erblickte und über mir die Lerchen zum Himmel hinaufjubilieren hörte; als wenn meine Brust weit und wohlig atmete in Frühlingsluft; als wenn ich die Glück auslösenden, bestrickenden, reinen Klänge einer Beethovenschen Pastoralmusik vernähme. —

Sieht man Kaisers Bilder, so denkt man einfach ein Sonntagskind vor sich zu haben; wie rastlos aber Kaiser an sich selbst arbeitet, welch hohes Streben ihn erfüllt, ihn in angestrengtester Arbeit seinen Zielen zutreibt, dafür mögen hier einige Stellen aus seinen Briefen Zeugnis ablegen:

«Ich habe hier fleißig gemalt, aber nichts gefällt mir, es ist schrecklich, hoffentlich bekomme ich aber doch noch einige Arbeiten, die mich zufriedenstellen. Ich habe das Gefühl, als ob die bisher hier geleisteten Arbeiten niemand interessieren könnten, ich bin namenlos mißtrauisch gegen mich selbst; komme ich vorwärts oder nicht? Und während ich das Opfer meiner quälenden Gedanken bin, hüllt sich die Natur vor mir in ihr schönstes Kleid. Wolken steigen auf von unerhörter Schönheit der Form und nie nachzuahmendem Glanz und Farbe. Ich verstehe die großartige Poesie der wechselnden Erscheinung, ich begreife alles vollkommen und bin unglücklich zugleich, das nicht mit Blitzesschnelle nachahmen zu können. Hat man den Ton gemischt, so ist schon alles vorbei! Und nur die Erinnerung bleibt und läßt im stillen Atelier vielleicht aus der Tiefe des Gemütes wieder das erstehen, was hier so glanzvoll ist und mir so unerreichbar erscheint.«

»Der Künstler soll ruhig einseitig (im richtigen Sinne gemeint) schaffen und zu dieser Einseitigkeit möglichst vielseitig sein, aber er darf niemals in seinem Urteil einseitig sein, das wäre der erste Anlaß zum Stillstand und somit zum Rückschritt. Ich kann Ihnen nur sagen, daß ich vor vielen Werken solcher Männer wie Ruths mit ehrlichster Be-

wunderung ſtehe und mit Bedauern konſtatiere, daß vieles, was dieſe Künſtler gekonnt haben, heute nicht mehr gekonnt wird. Der Pleinairismus und ſein Gefolge hat uns die Augen über vieles geöffnet und hat manchen Zopf beſeitigt, aber auch viel Gutes und Notwendiges in Vergeſſenheit gebracht. Und nur langſam fangen wir wieder an, das jetzt noch dazu zu erwerben, und alles das zuſammen wird dann wirklich ideal ſein. Nur wenige werden das Vollendete leiſten können, weil es unmenſchlich ſchwer iſt und ein Menſchenalter kaum dazu ausreicht, alles, was not tut, zu erkennen und zu erlernen. Man wird als Menſch erſt reif im Alter, und wieviel mehr iſt das noch von dem Künſtler und ſeinen Leiſtungen der Fall.«

»Arbeit, immer wieder von neuem fleißige Bienenarbeit, dies iſt die Quelle geiſtigen Fortſchrittes. Dieſe aber nicht ganz alleine! Man muß ſich außerdem über ſich und ſeine Leiſtungen wahnſinnig klar ſein, man darf ſich nichts vorlügen, es gibt in der beſten Arbeit immer noch genug Stellen, die man entweder einfach nicht gekonnt hat, oder zu müde war, ſie beſſer zu machen. Das darf man ſich um Gottes willen nicht verhehlen, ſonſt iſt es gleich aus. — Ich möchte nur wiſſen, ob andere Künſtler auch ſo ſchwer produzieren wie ich. Hier vor der Natur fühle ich mich oft von einer Steifheit und Schwerfälligkeit, die mir Angſtſchweiß herauspreßt und die eine namenloſe Geduld erfordert, namentlich bezüglich des Zeichnens. Dieſer Zuſtand iſt eine gewiſſe Nervoſität, es iſt die Angſt vor der Aufgabe, die man ſich geſtellt hat, und es ſind zugleich auch die Zweifel daran, daß man ſie nicht gut löſen kann. Peinlich iſt das, man glaubt in ſolchen Momenten talentlos zu ſein. Durch Geduld und durch ein anfänglich faſt pedantiſches Arbeiten überwindet man dieſen Zuſtand, man gelangt aus der Angſt zu einem freieren Arbeiten und von dem Kleinlichen wieder ins Größere. Bedenkt man die Sache richtig, ſo muß man dieſes Arbeiten als logiſch bezeichnen und ſomit als das einzig Richtige. Nur ſollte man manchmal etwas mehr Selbſtbewußtſein beſitzen, als ich es habe.«

»‚Die Malerei iſt ihrer ſelbſt wegen da‘«; dies ſo häufig zitierte Wort iſt eben doch nicht richtig. Die Malerei iſt viel mehr

nur das Mittel, durch das etwas Schönes oder meinetwegen nur etwas Geſehenes ausgedrückt werden ſoll. Und dieſes Mittel wollen ſo viele eben jetzt vernichtet wiſſen, weil ſie zu bequem geworden ſind. Das Mittel iſt weiter nichts als die Technik oder das Handwerk, das den Maler in den Stand ſetzen ſoll, alles, gegenſtändlich oder nicht, ſo darzuſtellen, wie es wirklich erſcheint. Dazu ſind die Herren, obwohl ſie das alles früher famos gekonnt haben, zu faul geworden, jetzt ſoll alles ſchnell gehen, alles ſoll nur angedeutet ſein. Das kann nicht richtig ſein, und die es behaupten, belügen ſich ſelbſt. Ich meine ſelbſtverſtändlich nicht, daß ein Kunſtwerk die Arbeit genannt werden ſoll, die alles getreulich abgeſchrieben und erzählt hat. Nein, das unterſcheidet den Künſtler vom Virtuoſen, vom rein äußerlichen Können, daß er über ſeine Arbeit, über das entſtehende Bild einen poetiſchen Zauber ausgießt. Und das iſt denn das, was uns ein Bild lieb und wert macht, man darf dann nicht mehr ſehen, wie es gemacht iſt. Das Gegenſtändliche iſt das Mittel zum Zweck, und durch fleißige Arbeit müſſen die Ausdrucksmittel erworben werden.

Ich arbeite an einem großen Bilde, das langſam anfängt, mir Freude zu machen. Die Arbeit an ſolchem Werke iſt nicht von Anfang bis zu Ende reine Wonne und höchſtes Entzücken, ſondern ſtellenweiſe wirklich nur Arbeit, in des Wortes wahrſter Bedeutung, die ſehr fleißig und tüchtig geleiſtet werden muß. Erſt wenn das geſchehen iſt, ſind (meiner Anſicht nach) die Grundbedingungen für ein Kunſtwerk geſchaffen, das dennoch leider mißlingen kann, aller Begeiſterung und Tüchtigkeit zum Trotz.«

»Das Innere macht den Künſtler, nicht das Äußere. Und wann werde ich je imſtande ſein, die ſchwierige äußere Form ſo zu beherrſchen, daß das, was ich wirklich erlebe, fühle, dulde, friſchen lebendigen Ausdruck erhält. Ich habe meine Malweiſe wieder geändert und bin dem Ziel dadurch etwas näher gekommen. Das Malen vor der Natur iſt ein Martyrium. Erſtens ſind da die äußerlichen Hinderniſſe: Wind z. B., Menſchen dann, ſchlechte ungenügende Staffelei und dann aber, und vor allem anderen: Fliegen, zu denen ſich heuer in ſchrecklicher Weiſe Weſpen geſellen. Zweitens ändert ſich die Be-

leuchtung bei Wolken immerzu, ohne Wolken langsam aber stetig. Das ist natürlich interessant, und ich mag ohne diesen Wechsel gar nicht arbeiten, aber es macht den nervösen Menschen noch nervöser. Mir ist meistens, wenn mir etwas einigermaßen geglückt ist, übel zumute, so habe ich mich dabei aufgeregt. Na hoffentlich wird mir mal die Krone für meine leidenschaftlichen Bemühungen zuteil. Ich ringe ehrlich, das Zeugnis kann ich mir mit bestem Bewußtsein geben.«

Auf unserer Rückreise von Rom besuchten wir den in Karlsruhe lebenden Bruder meines lieben verstorbenen, besten Sydney-Freundes, Schönleber, dem ich schon im Herbst 1892 in seiner Familie bei meiner Rückkehr von Australien die Grüße seines Bruders brachte. Schon 1892 hatten die wunderbar feinen Landschaften und Küstenbilder Schönlebers mich begeistert; den zarten, duftigen Reiz der italienischen Riviera mit ihrer vom lichten Opal bis zum tiefen Ultramarin schillernden Flut versteht wohl keiner wie er auszudrücken. Wir hatten nun gerade die letzte Woche in Sestri und Rapallo verbracht und die ganze Riviera di levante zu Wagen zurückgelegt — der Eindruck war also ein ganz frischer. Wie echt wirkten jetzt auf uns die so fein empfundenen Schönleberschen Bilder. Was ich von Schönleber aber erwarb, war ein Bild jenes ganz anderen Feldes seines Schaffens, aus dem wolkenreichen, ernsten Holland. An der Wand in seinem Atelier hing eine 20 Jahre alte Arbeit — Delft, vom Kanal aus gesehen, darstellend — welche rasch mein ganzes Interesse auf sich zog. Aber erst nach zwei Tagen konnte ich sie mein nennen, denn Schönleber wollte sich gar nicht von ihr trennen und versuchte immer und immer wieder mich auf irgendein anderes Bild zu lenken. Wie gerne hätte ich noch weitere Werke von ihm erworben! — Schönleber gehört zu jenen seltenen Künstlern, die von allen Malern und Kennern, sowohl von der alten wie von der neuen Richtung gleich anerkannt werden müssen und auch anerkannt werden. Denn in der Tat, er vereint die Vorzüge beider Richtungen in einziger Weise in seiner Kunst: wirklich gediegenes Können und gründliche Arbeit mit moderner Licht- und Farben-

wiedergabe. Daher ſind dieſe ſeine Bilder, die mit gründlicher Atelierarbeit alle Vorzüge der Freilichtmalerei verbinden, denn auch allſeitig ſehr geſucht, und ich habe vielfach das Urteil gehört, daß Schönleber der größte unter den lebenden deutſchen Landſchaftern ſei.

In Karlsruhe beſuchten wir auch Prof. Trübner, der, wie Hans Thoma, erſt ſeit kurzem von Frankfurt übergeſiedelt war und nun zum Ruhm der Karlsruher Kunſt in ſo hohem Grade beiträgt. Trübner machte auf uns zuerſt einen ſtillen Eindruck — als das Geſpräch aber auf das Sammeln kam, wurde er ſehr beredt, denn auch er konnte von dieſer ſchönen, gefährlichen Leidenſchaft ein Lied ſingen. Prachtvolle alte Perſer Teppiche, alte Rüſtungen, Rembrandtſche Radierungen, herrliche alte und neue Bilder, beſonders Thomas, ſahen wir in ſeinem Hauſe, die Umwandlungsergebniſſe ſeiner eigenen großen Kunſt. Dieſe ſeine Meiſterſchaft hat uns die Zentenar-Ausſtellung letztes Jahr in ihrer vollen, verblüffenden Größe in Berlin offenbart. Staunen mußte man, welch wunderbare Bilder Trübner ſchon in früher Jugend geſchaffen, und wie er, von Leiblſcher Kunſt und Technik ausgehend, ſich zu immer mächtigerem, breiterem Strich und freierem Schaffen entwickelt hat, das ſeine neueſten Arbeiten ſo himmelweit entfernt von ſeinen früheren erſcheinen läßt. Trübner ſelbſt meinte ſcherzend, daß in dieſer raſchlebigen Zeit ein jeder Künſtler doch eigentlich wenigſtens zwei Richtungen in ſich ſelbſt durchmachen müſſe. Ich erſtand von ihm ſelbſt ein kleines, tieftoniges Bild älteren Datums, einen knienden Chorknaben darſtellend, und noch im ſelben Jahr durch Bock den Küraſſier. Dies Bild ſieht aus, als ob es das Werk nur weniger Minuten ſei, ſo friſch und unmittelbar iſt es auf die Leinwand geſetzt. Doch welches Studium, welche Arbeit an ſich ſelbſt gehört dazu, um dies ſcheinbar ſo leicht, ſo ſelbſtverſtändlich und wie ſpielend Hingeworfene wirklich fertig zu bringen! Bei manchen Trübnerſchen Bildern muß ich denken, daß er und Velasquez wohl unter einer ähnlichen geiſtigen Spannung malten, die im Augenblick ihres rapiden künſtleriſchen Sichergießens keinen Widerſtand der Materie, keine Schwierigkeit der Technik kennt. Mir war Trübners Schrift über die Malerei bekannt, ich hatte ſie mit großem Genuß geleſen, und deshalb intereſſierte es mich jetzt doppelt,

bei unſerm Beſuch dieſe Kunſtanſichten nun perſönlich aus dem Munde des Künſtlers zu vernehmen.

Den dritten großen Karlsruher Meiſter, Hans Thoma, den ich ſeit ſo vielen Jahren bewunderte und verehrte, für mich der vollendetſte maleriſche Ausdruck deutſchen Gemüts und deutſcher Poeſie in ihrer reinen, ſchlichten Art, habe ich nicht kennen gelernt. Wohl forderte mich der zweite Direktor des Karlsruher Muſeums liebenswürdig auf, ihn zu beſuchen, er ſei ein ſo freundlicher, lieber alter Herr, doch ich konnte mich nicht dazu entſchließen. — Ich hatte zu dieſer Zeit noch keine Ahnung, daß ich noch im ſelben Herbſt ſein entzückendes »Paradies« erwerben würde. Dieſes köſtliche Originalaquarell fand ich bei Helbing in München — es iſt aus dem Jahre 1876, alſo aus einer Zeit, da Thoma in Deutſchland noch gänzlich verkannt wurde. Wie auf mein Bild zugeſchnitten ſind folgende Worte Bierbaums über Thoma:

»Man hat durchaus nicht das Bedürfnis, sie (die Bilder) ſich erklären zu wollen. Man fühlt ihre Beziehungen zu dem Ganzen ohne weiteres und fragt nach keinem Warum. Gewiß kann man ſie erklären, ſo oder ſo, aber darauf kommt es gar nicht an, und wer ſich an ihnen ſtößt, der verrät dadurch nur, daß ihm der Sinn für diese zugleich ſchöne und innige Art Kunſt fehlt. Es hat auch nicht viel Wert, ſolche Leute dieſer Schönheit und Innigkeit durch Erklärungen näher bringen zu wollen, denn das Mittel zum Genuſſe dieſer Kunſt iſt nicht der Verſtand, ſondern die Fähigkeit, ſich an ſchönen Farben und Linien zu erfreuen und gewiſſermaßen unbewußt zu empfinden, aus welchem Gefühle gerade dieſe Farben und Formen hervorgegangen ſind. Es iſt ja keine Allegorie und iſt auch nicht eigentlich ein Symbol, ſondern ganz einfach ein Gedicht, das nur nicht in Worten, ſondern mit maleriſchen Mitteln ein Stück Weltanſchauung des Künſtlers verrät. Man muß ſich an ſo etwas erfreuen können, wie man ſich am Spiel der Sonne auf dem grünen Waldboden oder am Farbenſchmelze einer Blume oder am Lachen eines Kindes freut, bei welchen ſchönen Dingen man ja auch nicht fragt, welchen »Sinn« ſie haben. Trotzdem iſt die Freude an ihnen keineswegs rein ſinnlich in dem Sinne, daß

ſie lediglich die Netzhaut des Auges berühren. Die Tiefe dieſer Freude am Schönen beruht darin, daß ſie in uns das Gefühl des Verbundenſeins mit der Natur, der Zuſammengehörigkeit mit dem großen Weſen des Weltganzen auslöſt. So tiefer Eindrücke iſt aber nur die große Kunſt fähig, und es liegt keineswegs bloß am ſchönen Gegenſtand, wenn wir vor Kunſtwerken uns ſo im tiefſten froh angeregt fühlen. Nur der große Künſtler, aber dieſer faſt immer, vermag auf unſer Unbewußtes zu wirken, vermag uns die Wonnen mitzuteilen, die im Gefühle des Einsſeins mit dem All liegen.«

Otto Julius Bierbaum ſelbſt lernte ich im Sommer 1904 in Klobenſtein kennen. In anregendem Geſpräch berührte er viele künſtleriſche Sachen — nimmt doch Bierbaum an der Entwickelung der modernen Kunſt, ſpeziell auch der deutſchen Malerei, ſo lebhaften Anteil. Ihm war es vergönnt, die Sturm- und Drangperiode unſerer neuen deutſchen Malerei ganz mit zu durchkämpfen. Er ſtand in engem Verkehr mit den ſich zu jener Zeit mühſam bahnbrechenden Meiſtern Thoma, Uhde und Stuck. Seine Darſtellungen ihrer künſtleriſchen Bedeutung ſind für mich von höchſtem Genuß. Hier ſpricht in naher Verwandtſchaft ein Geiſt zum anderen Geiſt; mit dem Verſtändnis paart ſich die wahre, feurige Liebe zur Kunſt, und was uns aus Bierbaums Worten entgegenklingt, iſt denn auch der glockenhelle Klang tiefen künſtleriſchen Empfindens.

Bierbaum verdankten wir am Ende unſeres Klobenſteiner Sommers den köſtlichen Aufenthalt im alten Schloß Englar des Grafen Khuen. Hier haben wir drei herrliche Spätherbſtwochen unter den ſich goldig färbenden Rebengängen des Eppan verbracht. In Englar wohnte der Maler Stremel, von dem wir auf Bierbaums Empfehlung Bubi und Trudel malen laſſen wollten. Wennſchon überhaupt ein Porträt immer eine ſchwierige und riskierte Sache iſt, ſo iſt es das Porträt eines Kindes in beſonders hohem Maße. Der Mangel an ſicheren Linien, die fortwährende Veränderlichkeit des Geſichtchens und die konſtante Unruhe der kleinen Geſchöpfe machen das Malen von Kinderporträts zu einer außerordentlich mühſamen Arbeit, welcher Damen, bei ihrer großen Kinderliebe und dem ſchärferen und ſchnelleren Blick für den

Charakter gerade der Kleinen, häufig beſſer gewachſen ſind als Männer. So haben denn bei ſehr feiner Koloriſtik, welche an Renoirſche Kunſt erinnert, die Stremelſchen Porträts in den Geſichtern meiner Kinder doch etwas Hartes, Kindern Uneigenes, faſt Hölzernes möchte ich ſagen. Von dem zärtlichen Charakter und dem Frohſinn unſeres Töchterchens iſt auf dem Bilde nicht viel zu bemerken. Bubis wißbegierige graue Augen ſind ſchon getroffen; nur ſitzen ſie nicht in einem weichen, achtjährigen Kinderköpfchen. Als ich einige Jahre ſpäter Henry von einem jungen Hamburger Maler, einem Kalckreuth-Schüler, von dem ich ein ganz gutes Damenporträt geſehen hatte, malen ließ, wurden wir allerdings noch weit mehr enttäuſcht, denn dieſem mit den gleichen, nur ſehr viel ſtärker ausgeprägten Mängeln ausgeſtatteten Bild fehlten obendrein die hervorragend guten maleriſchen Eigenſchaften der Stremelſchen. Wir haben dann ſpäter Trudel und Herbert noch von einer Malerin, Frau v. d. Leyen, einer geborenen Hamburgerin, malen laſſen, und dieſe, eine Schülerin Schuſter-Woldans, hat den Charakter und die Ähnlichkeit meiner Kleinen in einer ungleich wahreren Weiſe wiederzugeben verſtanden.

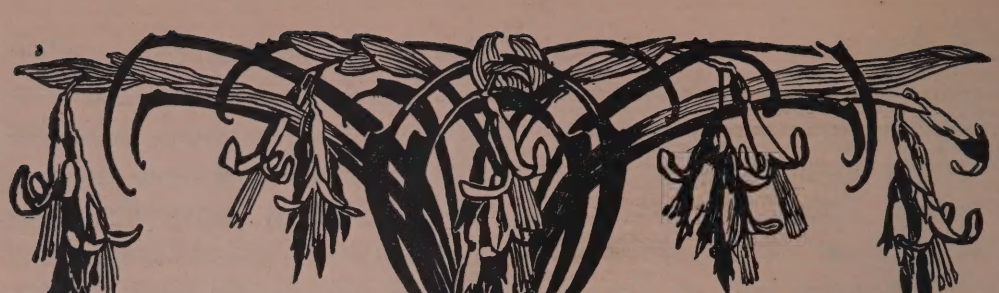
Ein vorzügliches Bild Stremelſcher Kunſt, dem ſich ſpäter noch zwei weitere Blumenſtücke anſchloſſen, beſitze ich in ſeinen ganz impreſſioniſtiſch gehaltenen »Butterblumen«. Stremels Darſtellungen der lebloſen Natur erſcheinen mir geglückter als die von Perſonen. Ich habe ganz außerordentlich feine Interieurs von ihm geſehen, z. B. dasjenige des Grafen Khuen, welche bei größter Intimität einen großen Reichtum herrlichſter Farbe enthalten. Ebenſo kenne ich eine Reihe entzückend fein empfundener Stilleben von ihm. Ein hoher Grad feinſten Geſchmacks in der Farbenwirkung zeichnet alle dieſe Arbeiten aus. Die Stärke ſeines Talentes ſcheint mir in ſeinen Schöpfungen dieſer Art zu ruhen. Seine kompoſitionellen Arrangements und Figurenbilder haben mir, trotz der geradezu glänzenden Behandlung der Gewänder, nie ſo gut gefallen, wie ich auch in ſeinen Porträts das Erfaſſen des Individuums nicht immer zu finden vermag.

Stremel hat in ſeiner Pariſer Zeit die Kunſt Renoirs und Monets ganz zu ſeiner eigenen gemacht, und in dieſer Technik und Kunſt-

auffaſſung ganz Vortreffliches geleiſtet. In Deutſchland hat er allerdings mit dieſer Technik nicht viel, jedenfalls nicht genügend Anerkennung gefunden; vielleicht eben aus dem Grunde, weil die Wurzeln ſeiner Kunſt in fremdem Boden, Frankreich und Belgien, wuchſen. Teils dieſes Verkanntſein, teils die überaus unglückliche Geſtaltung ſeiner äußeren Verhältniſſe, — gingen doch dem in Wohlhabenheit Erzogenen und an den rauhen Kampf ums Daſein gänzlich Ungewohnten ohne eigenes Verſchulden durch einen einzigen Schlag alle Exiſtenzmittel verloren —, hatten zur Zeit unſeres Englarer Aufenthaltes ſeine Begeiſterung in Mißmut gekehrt, hatten ihm das Leben verbittert. Ständige Aufregungen brachten bei dem Künſtler einen Grad von Nervoſität hervor, der ſeiner Umgebung peinlich, ſeiner Kunſt und ſeinem Schaffen zu dieſer Zeit im höchſten Maße nachteilig war.

Das Talent allein macht eben in den ſeltenſten Fällen den großen Künſtler. —

Wie unendlich viel Kunſt iſt uns wohl verloren gegangen, weil ihren Trägern in der Jugend die Erziehung und daher in der Zeit ihrer Kraft die Selbſtbeherrſchung fehlte!



Rom, Oktober 1907.

Aber ich will hier bei dieſen wenig erfreulichen Erinnerungen nicht länger verweilen und lieber das freudige Bild eines anderen Künſtlers an ſeine Stelle rücken laſſen, ſo verſchieden wie ein Maitag vom November, wie Sonnenſchein von Nebelſtimmung, wie Frohſinn von Mißmut. Ich denke an Leo Putz. Welche Lebens- und Schaffensfreude tritt uns aus ſeinen Bildern entgegen, welch unerſchöpflicher Humor, welch frohe Farbenpracht! Goldenes Sonnenlicht durchdringt ſeine Bilder, umflutet ſeine Geſtalten und ergießt ſich wärmend auch in das Gemüt des Beſchauers. Oder aber es iſt zarter, tiefer Märchenzauber, der von ihm mit liebender Hand auf der Leinwand feſtgehalten wird. Phantaſiegeſtalten, grotesk und mächtig zugleich, menſchliche Muſchelungeheuer in glänzenden, iriſierenden Farben ruhen am ſtrahlenden Strand des ſchäumenden, tiefblauen Ozeans und treiben ihr munteres Liebesleben — Eisbären, Leoparden und ſinnestrunkene Bacchantinnen, überſchüttet von Licht und Farbe, ergeben ſich dionyſiſchem Taumel — und leuchtende, eitle Pfauenweibchen werden von ungelenken Seelöwengecken angeſchmachtet. Putz's Hauptſtärke dürfte aber vielleicht noch mehr in ſeinen realiſtiſchen als in ſeinen Phantaſiebildern ruhen. Sein in der Natur gemaltes Picknickbild und die vielen Bilder der im ſchattigen Laub ſtehenden oder ruhenden, von Sonnenlichtern umſpielten Einzelfiguren, ferner ſeine in der Natur gemalten Akte in wunderbarem opaliſierendem Fleiſchton gehören zu ſeinen herrlichſten und originellſten Schöpfungen.

Mein Beſitz beſchränkt ſich momentan leider auf ein einziges Bild von ihm. Es iſt eine unter herbſtlichen Kaſtanien wandelnde, von der Sonne hell beſchienene, weiße Frauengeſtalt. Hoffentlich reihen ſich bald andere Werke von ihm dieſem erſten an und werden auch ſeine ſieben Skizzen, die er dieſen Winter zu Anderſens Märchen vom Däumelinchen für mein Herrenzimmer entwarf, bald zu frohen Wandgemälden.

Borkum, Auguſt 1908.

Es gibt wohl wenig Künſtler, bezüglich deren ſich das Urteil ſeiner Kollegen mit dem des Laien ſo wenig deckt, wie Habermann. Seine Kunſt iſt eines der intereſſanteſten Beiſpiele dafür, wie gering die Urteilsfähigkeit des großen Publikums der Malerei gegenüber heutzutage noch iſt. Gelegentlich ſeiner Ausſtellung bei Bock hatte ich des reichlichen Gelegenheit, mich hiervon zu überzeugen, wie ſehr noch immer nicht das »Wie« ſondern das »Was« des Bildes die Maſſe beherrſcht. Und wohl wenige haben unter dieſer Begriffsverwirrung über das eigentliche Weſen der Malerei ſo ſehr zu leiden gehabt, wie Habermann. Denn da Habermann eine lange Reihe von Jahren faſt ausſchließlich das Porträt des Fräulein Heſſe (»Olga«) malte, welches in ſeinen ſcharfen, etwas exzentriſchen und nervösen Zügen dem Publikum nicht zuſagt, wurde, ſtatt ſeine unendliche Vielſeitigkeit in der immer neuen Darſtellung desſelben Sujets, ſeinen Reichtum der Auffaſſung zu bewundern, im Gegenteil ſeine ganze Malart, ſeine ganze Kunſt, ſein ſo großes Künſtlertum vom Publikum gleich mitverworfen, und als fin de siècle, ja dekadent! bezeichnet. — — —. In der Muſik beſitzen die Menſchen die Selbſterkenntnis, ſich in muſikaliſche und unmuſikaliſche offen zu trennen; in ihrem Urteil über Malerei iſt ihnen dieſe Beſcheidenheit verſagt. Da redet ein jeder darauf los, und gibt ſich ſelbſt zum beſten. Was an Verſtändnis fehlt, wird durch Aplomb erſetzt. Daß ein falſcher Ton nur noch abſcheulicher

wirkt, je lauter er in die Welt posaunt wird, fällt dabei niemanden ein. In der Musik schweigen diejenigen — und es sind ja die meisten, — die eine »Lustige Witwe« mehr genießen, als den »Figaro«, wenigstens still, wenn vom »Figaro« die Rede ist. Auch sind sie weit entfernt, an dem wirklich fin de siècle haften Libretto des 18. Jahrhunderts Anstoß zu nehmen! Und ebenso erregt demselben Publikum das gewiß unschöne Gesicht einer Trinkerin von Franz Hals kein Ärgernis, noch wird Anstoß an der Häßlichkeit der Zwerge des Velasquez genommen. Die überquellenden Rubenschen Fleischmassen werden ohne weiteres akzeptiert, und vor Rembrandts letztem Selbstporträt, doppelt peinlich, weil es uns einen großen Mann in seinem ganzen grenzenlosen geistigen und körperlichen Verfall zeigt, steht ein jeder bewundernd still!

Hat aber das Habermannsche Modell eine zu große Nase, so wird der Künstler darum einfach verdammt. »Wie kann man so etwas malen« heißt es — leider mit der Betonung auf dem »so etwas« und nicht auf dem »wie«. —

Doch was schreib' ich! Ich für meinen Teil kann ja eigentlich dem bilderbesehenden und -kaufenden Publikum in diesem Fall nur dankbar sein, denn nur dadurch, daß es so lange verständnislos an so großen Künstlern vorbeigeht, sind die Preise eines Künstlers wie Habermann so niedrig gewesen, daß es mir möglich war, eine ganze Reihe schöner Werke seiner Hand zu erwerben. Aber es ergreift mich dennoch immer wieder Empörung, wenn ich sehe, wie wirklich große Künstler verkannt, dafür jedoch Modegrößen und kleine und kleinste »populäre« Geister, wenn man das Wort Geist hier überhaupt noch gebrauchen darf, überschätzt und dementsprechend überzahlt werden. Dies wird aber, fürchte ich, der Fall bleiben, solange es gewinnsüchtige Faiseurs und viele bequeme Menschen gibt, also so lange die Welt bestehen wird, und für die wirklichen Künstler wird wohl, wenigstens während des größten Teil ihres Lebens, kein anderer Trost bleiben als der, daß sie ehrlich ihrer Kunst gedient und ganz für sie gelebt haben, nicht aber wie jene anderen für das liebe Publikum und ihr eigenes Portemonnaie. Wunderbar bleibt es mir

nur immer, daß das Publikum die noch lebenden Künſtler mit einem ſo ganz anderen Maße mißt, als die alten. Was letzteren erlaubt iſt: auch die Darſtellung des Häßlichen, wenn ſie rein künſtleriſch ſchön iſt, das darf ein Lebender um des Himmels willen nicht verſuchen. Bei den Alten gilt uns nur noch ihr poſitives Können in ihrer eigenen Kunſt, losgelöſt von allem hiſtoriſchen, perſönlich intereſſanten, poetiſchen Beiwerk und ganz unabhängig von dem ſo wandelbaren derzeitigen rein ſinnlichen oder ſinnfälligen Schönheitsbegriff. Nur die rein maleriſchen Qualitäten eines alten Bildes bewerten wir. Daher ſchätzen wir bei den Alten ein wirklich künſtleriſch vollendetes Portrait, gleichviel ob der Dargeſtellte hübſch oder häßlich iſt, mit Recht höher, als die Darſtellung einer zu ſeiner Zeit noch ſo intereſſanten Begebenheit, eines geiſtvollen Gedankens oder des ſchönſten Modells, wenn das rein Künſtleriſche in dieſen Werken nicht überwiegend iſt. Was uns aber bei den Alten recht iſt, warum iſt es uns bei den Neuen nicht billig? Oder ſollte die Mehrheit den Alten gegenüber im Grunde ihres Herzens ganz ebenſo empfinden und nur durch die Autorität der großen Künſtlernamen an dem offenen Eingeſtändnis ihrer auch hier innerlich ablehnenden Meinung verhindert werden?

Ich lernte Habermann durch Richard Kaiſer kennen. In einem ungeheuren Atelier, welches nur einmal im Jahr gründlich gereinigt werden darf, weil ſein Beſitzer, wie er ſagt, ſonſt nichts finden kann; zwiſchen alten, verſchliſſenen Stoffen, defekten Möbeln und Geräten aller Art hauſt Habermann in einem uralten, durchaus ſchmutzigen Malkittel und einem durch das Auswiſchen ſeiner Pinſel braun gewordenen, zerriſſenen, breitkrämpigen Strohhut. Wer ihn in dieſem Aufzug zuerſt in ſeinem Atelier ſieht, hält es einfach nicht für möglich, daß der ſpäter aus demſelben in tadelloſer Eleganz herauskommende Herr ebenfalls Habermann iſt.

Ich habe lange geſchwankt, welches der mir gezeigten Bilder von Habermann, die für mich in Betracht kamen, ich wählen ſollte. Denn wenn ich auch bei der Beurteilung eines Bildes lediglich ſeine maleriſchen Qualitäten gelten ließ, ſo kam bei einem Ankauf für eine ſo kleine Sammlung wie meine derzeit war (es handelt ſich ja nicht um

die Einreihung in eine große, öffentliche Galerie, und bekanntlich paßt auch nicht jedes Galeriebild in eine Privatſammlung) und bei der engen, täglichen Berührung mit meinen Bildern doch auch noch das in Betracht, daß das Dargeſtellte mich nicht direkt abſtoßen muß. Und wie mich kurz zuvor die widerwärtigen Züge eines feiſten Pfaffen, welcher den größten Teil eines aus der Hennebergſchen Sammlung ſtammenden, ſonſt vorzüglichen Bildes von Courbet einnahm, an deſſen vorteilhaften Einkauf hinderten, ſo glaubte ich derzeit irriger Weise trotz aller Bewunderung für die große Meiſterſchaft der Ausführung, daß der Anblick des in Frage kommenden Habermannſchen »Olga«-Bildes weder in meinem Arbeitszimmer, noch im Saal mich dauernd befriedigen würde. Wurde doch die naturwahre und dabei doch angenehme Darſtellung dieſes mir perſönlich nicht ſympathiſchen Kopfes noch durch ein faſt die ganze linke Geſichtshälfte deckendes rotes Muttermal abſolut unmöglich gemacht. Heute denke ich allerdings auch in dieſer Beziehung ſchon unabhängiger und jetzt bedaure ich lebhaft, jenes Bild in meiner erweiterten Sammlung nicht zu beſitzen.

Bei meinen erſten mehrmaligen Besuchen in ſeinem Atelier kam ich daher zu keinem beſtimmten Entſchluß, ich bewunderte ſeine große Kunſt, wurde aber doch durch die mir perſönlich faſt direkt unangenehmen Züge des Modells am Ankauf verhindert. Und Habermann hatte in all den letzten Jahren faſt ausſchließlich Frl. Heſſe gemalt; die Verhältniſſe hatten ihn dazu gebracht. Während meines Aufenthaltes in Klobenſtein kam ich nun auf den Gedanken, Habermann zu bitten (ich hatte zwiſchen ihm, Fritz Erler und Zwintſcher geſchwankt) mir ein Bild meiner Frau zu malen, und als Habermann wie Gertrud, trotzdem ich ſie in München mit meinem Wunſch etwas überrumpelte, zuſagten, konnten im November 1905 nach unſerer Rückkehr von Schloß Englar die Sitzungen gleich beginnen. Gertrud war durch den zweimonatlichen Aufenthalt im Frühjahr in Italien und durch die 5 Monate jetzt in Südtirol ſehr ſtark eingebrannt. Es war daher eigentlich kein recht günſtiger Moment, ſie malen zu laſſen, da der Künſtler ihren natürlichen, blaßfarbigen Teint jetzt gar nicht ſah, und daher auch nicht wiedergeben konnte. Dieſe Erklärung habe ich

deshalb ſchon hunderte von Malen wiederholen können, wenn Beſchauer des Bildes hierüber Bemängelungen glaubten machen zu müſſen.

Es kam hinzu, daß der November, wie überall, ſo auch in München eine ſchlechte Zeit zum Portraitieren iſt, denn es wechſeln ganz helle Tage mit dunklen, ſchneeſchweren ab, und aus dieſem Grunde war es Habermann unmöglich, am Tage bei einem auch nur einigermaßen gleichmäßigen Licht zu malen.

Habermann zog es daher vor, nur des Nachmittags von 4—8 Uhr bei Gaslicht zu arbeiten. Hierbei bot ſich nun wieder die Schwierigkeit, daß häufig bei Tageslicht das wieder vernichtet werden mußte, was abends vorher unter der künſtlichen Beleuchtung entſtanden war; ſo ſehr war dann der Eindruck der Farbe von der vermeintlich erzielten Wirkung verſchieden. Am beſten nimmt ſich Gertruds Bild daher bei dem Licht aus, bei dem es entſtanden iſt. Trotz all' dieſer Schwierigkeiten hat Habermann das herrliche Porträt in 16 Sitzungen zuſtande gebracht. War es einerſeits mein Wunſch, Gertrud in der mir ſo wohlbekannten, zuhörenden Stellung wiedergegeben zu erhalten, ſo wollte ich ſie doch auch in einer Toilette haben, welche Habermann Gelegenheit bot, den großen Reiz ſeiner wunderbaren Farbe und die Eleganz, den »chic« ſeiner Formen, den Rhythmus ſeiner Bewegungen voll zu entfalten. Nicht jedem Künſtler liegt alles gleich gut. Wie Liebermann ſicher beſſer einen Armeleuteanzug wiederzugeben imſtande iſt, als ein reiches, ſeidenes Spitzenkleid, und Kalckreuth die ſchlichte bürgerliche Art und Tracht beſſer beherrſchen dürfte, als eine Louis XVI. Hoftoilette, ſo liegt Habermanns Naturell und Eigenart, glaube ich, gerade umgekehrt; er liebt und beherrſcht das Elegante. Vielleicht daß jugendliche Eindrücke aus ſeiner Pagenzeit da mitſpielen, vielleicht auch, daß er als bayeriſcher Kämmerer Freude an dem Eleganten des Hoflebens gewonnen, wahrſcheinlich aber iſt ihm die Vorliebe hierfür wohl ebenſo angeboren, wie manchem anderen diejenige zum Spießertum. Wenn nun von manchen Leuten verlangt wird, man ſolle ſich ſtets nur in der Tracht malen laſſen, die man zumeiſt im Leben trage, ſo müßte man unſere Bürgermeiſter nicht im Ornat malen und auch Rembrandt hätte dann auch beſſer getan,

ſich nie in reizvoll farbigen Koſtümen und ſchillernden Rüſtungen zu malen. Wir wären dann allerdings um viele ſeiner ſchönſten Bilder gekommen! Alſo auch hier, deucht mir, entſcheidet das Wollen und Können des betreffenden Künſtlers in jedem einzelnen Fall ganz allein, eine durchweg gültige Regel gibt es auch hier nicht. Es kommt eben lediglich darauf an, daß der Künſtler ſeinem Naturell entſprechend ſich das Modell in der für ſein Können vorteilhafteſten Weiſe herrichtet, um ſo ſubjektiv das beſte ſeiner Kräfte zu leiſten. Von dieſem Geſichtspunkt ausgehend, ließ ich Habermann, dem von den momentanen Toiletten meiner Frau keine recht gefiel, denn auch ganz nach ſeinem eigenen Geſchmack eine ſolche zuſammenſtellen. Aus roſa Liberty-Seide wurde eine Art Morgenmantel genäht, Pelzkragen und eine Spitze wurden umgehängt, und nun ging es friſch an die Arbeit. Nur als Habermann meiner Frau ſeine rieſengroßen, Gablonzer Atelierperlen — ſeinen »Familienſchmuck« nannte er ſie ſcherzweiſe — um den Hals hängen wollte, ſtreikte ich, trotzdem er hoch und heilig beteuerte, er wolle ſie ſo malen, daß ein jeder ſie für echte halten ſolle! Ich ging hin und kaufte Gertrud eine beſcheidene Doppelreihe echter, welche durch Habermanns liebevollen Pinſel auf der Leinwand ſich dann doch zu einem äußerſt wertvollen Kollier auswuchſen. Ich erzähle dies alles ſo ausführlich, damit Ihr, meine lieben Kinder, genau wißt, wie das ſchöne Bild Eurer Mutter entſtanden iſt.

Bevor Habermann mit dem Malen begann, nahm er eine Anzahl photographiſcher Aufnahmen, um ſich diejenige, welche, wie er ſich ausdrückte, die »ähnlichſte« war, zum Vorwurf zu machen. Es iſt erſtaunlich, wie »unähnlich«, bei beſter photographiſcher Aufnahme uns ein Menſchengeſicht, welches wir genau kennen, erſcheinen kann. Das liegt daran, ob die charakteriſtiſchen Züge, welche man zu ſehen gewohnt iſt, auf der Aufnahme die vorherrſchenden ſind und zur vollen Geltung kommen. Dies zu beobachten, hatte ich hier bei einer Anzahl ſonſt vorzüglicher Wiedergaben die günſtigſte Gelegenheit, denn unter den aufgenommenen 8 Bildern befand ſich eine ganze Anzahl, die wirklich gänzlich unähnlich waren. Liefert nun ſchon die Photographie Bilder, die gerade das, was der jeweilige

Beſchauer perſönlich für das am Beſchauten Charakteriſtiſche hält, zufälligerweiſe gerade nicht oder nicht genügend enthält, und die uns durch dieſen Mangel daher befremden, wie viel leichter iſt es möglich, daß ein Künſtler, der den Darzuſtellenden in den ſeltenſten Fällen genügend kennt, ihn beim Malen nicht gerade ebenſo ſieht, wie wir. Und wie ſoll er denn all unſeren Anſprüchen in der perſönlichen Auffaſſung des Betreffenden genügen! Denn in unſerem inneren Geſicht beſteht von unſeren Freunden ja nicht der Eindruck eines ruhigen, objektiven en face- oder Seitenbildes des Betreffenden, ſondern vielmehr das abſtrakt Zuſammengezogene ſeiner ſämtlichen charakteriſtiſchen Züge.

Wie verſchieden daher, bei ähnlicher Technik, mehrere Maler dieſelbe Perſon auffaſſen können, trotzdem ſie ihnen allen gleich gut bekannt iſt, zeigten z. B. auf der Jahrhundertausſtellung die Porträts von Karl Schuch, gemalt von Leibl, Trübner, Hirth du Frènes und Schuch ſelbſt. Dazu kommt noch, daß kein Künſtler ſich ſo ſehr von ſich ſelbſt abſtrahiert — ich möchte ſagen glücklicherweiſe — als daß nicht von ſeinem eigenen inneren Empfinden, aus dem Weſen, den Zügen, ja aus den Augen der Darzuſtellenden (van Dyck!) wieder zu uns ſpräche! Das göttlich Subjektive iſt eben auch beim Porträtmaler die ſchönſte Gottesgabe, und alle diejenigen, die dieſes A und Z aller Malerei beim Porträt nicht wollen, beſſer geſagt, nicht verſtehen können, ſie ſollen ihr Geld ſparen und zum Photographen wandern, und ſich, wünſchen ſie Farben, ihre Photographien bemalen laſſen.

Wie wertlos beim Ölgemälde, wenn es ein Kunſtwerk ſein ſoll, die abſolute photographiſche Ähnlichkeit iſt, das beweiſen uns ſoviele Porträts, die »zum Anſprechen« ähnlich und dabei als Bilder oft ganz abſcheulich ſind. Iſt die Generation ausgeſtorben, die den Betreffenden in dem dargeſtellten Alter oder ihn überhaupt kannte, dann haben dieſe Bilder von Privatleuten, vielleicht mit Ausnahme der Familienforſcher, für keinen Gebildeten mehr Intereſſe. Welch ſchwierige und oft undankbare Aufgabe das Porträt daher ſo häufig für den echten Künſtler geweſen, das bringt Goethe zum Ausdruck:

»Man ist niemals mit einem Porträt zufrieden von Personen, die man kennt. Deswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie jeder ihn fassen würde . . .«

Die Sitzungen bei Habermann waren fröhliche, schöne Stunden für uns, welche bei dem sprudelnden Temperament und dem lebhaften Geist Habermanns ungeheuer schnell davon eilten. Habermann meinte zuerst, daß ich, um Gertrud recht belebte Züge zu geben, ihr etwas vorlesen sollte, wir wählten, glaube ich, Keller, bald aber kamen wir in eine so lustige übermütige Stimmung, daß Buch und Vorleser entfernt werden mußten. Eines solchen Hilfsmittels zur Erreichung aufmerksamen Sitzens bedurfte es bei Habermann in der Tat nicht. Denn Habermann gibt aus seiner reichen Persönlichkeit dem Modellsitzenden so viel, daß wohl jedem, der sich ihm gegenüber in dieser Lage befand, jene Stunden unvergeßlich sein werden. Nur sehr selten dürfte man einen Künstler so klug, so feinsinnig, so herzenswarm und von so vornehm edler Denkungsart wie Habermann finden. So werden auch mir die Stunden, die ich, als er später mich malte, bei ihm verbrachte, stets zu meinen schönsten, so ganz ungetrübten Erinnerungen an den Verkehr mit Künstlern zählen. Wir sind uns so nahe getreten, daß Beziehungen aufrichtig freundschaftlicher Empfindungen entstanden, und diese führten dann im folgenden Jahr dazu, daß wir Habermann auf unserer Rückreise von Klobenstein auf seinem alten Schloß Unsleben in Unterfranken besuchten, und dort mit ihm und in seiner Familie reizende Stunden verlebten.

Ich denke noch immer mit Freuden an den Moment zurück, als wir die Kiste, die uns Gertruds Bild brachte, öffneten und wie begeistert wir den ganzen Abend mit der Betrachtung des herrlichen Bildes verbrachten. Denn während unseres Aufenthaltes in München hatte Habermann das Bild nicht ganz fertig gemalt — die Gliederpuppe mußte für den finish der Toilette herhalten, und so war die Wirkung

auf dem feingetönten gobelinhaften Hintergrund in Gainsboroughs Art und in dem vorzüglich gewählten Empirerahmen auf uns als Ganzes doch wieder eine neue und gewaltige, ein wahres Feſt für unſere Augen.

Es iſt begreiflich, daß nun auch Gertrud den Wunſch empfand, mich ebenfalls von Habermann gemalt zu erhalten.

Nachdem ich etliche Male ihre diesbezüglichen Attacken glücklich zurückgeſchlagen hatte, erſtand ſie ſchließlich doch meine Zuſage, als Äquivalent dafür, daß ſie mich auf einer ganz beſonders langweiligen Geſchäftsreiſe, wie ſtets, begleitete. Mein Bild wurde im Juni 1906 gemalt, es ſollte ein Gegenſtück zu dem Gertruds werden. Ich finde es geradezu glänzend. Wie wundervoll ſitzt die Figur im Raum! Daß Habermann bei der nun ſo genauen Bekanntſchaft mein Porträt mit ſcharfer Charakteriſtik auf die Leinwand bringen konnte, iſt ſelbſtverſtändlich. Bei meinem Teint muß ich aber ebenfalls eine kleine Erläuterung geben. Da Habermann ein Spätaufſteher iſt, und die Sitzungen erſt gegen 11 Uhr begannen, ſo ritt ich jeden Morgen bei großer Hitze einige Stunden im Engliſchen Garten ſpazieren. Dies gab mir eine derartig dunkelrote Geſichtsfarbe, daß ich einigermaßen erſchrak, als ich ſie auf der Leinwand erblickte. »Die Herren ſind immer viel eitler, als die Damen« neckte mich Habermann. Wenn nun auch meine perſönliche Eitelkeit vielleicht gerade darin beſteht, nicht eitel zu ſein, (wie Gertrud meint), war mir der Gedanke, meinen Nachkommen dauernd in meinem momentanen Bordeauxgeſicht zu erſcheinen, doch ein etwas peinvoller. Auf meine Bitte wurde das Rot daher gedämpft, vielleicht nicht zum Vorteil der Friſche. Die weiße Weſte mußte ich auf Gertruds Wunſch anziehen, ſie war der Kompromiß zwiſchen dem urſprünglich von ihr gewünſchten Frack und dem täglichen Anzug, den ich in meinem Fall vorzog. Es war eine glückliche, ſchöne Zeit, die der Sitzungen bei Habermann. Zumeiſt waren es ernſte Geſpräche über unſere beiderſeitigen Lebensſchickſale und über deren oft ſo wunderbare Wendungen. Viel Schönes habe ich auch, verbunden mit dem ſicheren und gereiften Urteil eines Meiſters, von Habermann über ſeine Kunſt gehört. Häufig

aber wurde, trotz des Keuchhustens, der Habermann gerade plagte, aus der Sitzung ein zweistimmiges Flötenkonzert nach Mozartschen Melodien; denn Habermann empfindet dieselbe große Liebe zur Musik wie ich, hatte ihm doch das Flöten in seiner Jugend den Spitznamen »die Klarinette« eingebracht.

An einem schönen Junitag, als ich, d. h. mein Bild, zum Trocknen im Fenster hing, hat Habermann dann das schneidige Pastell meiner Frau gemalt. In einem Wurf ist es entstanden, in 3 Stunden intensivster Arbeit, nach welcher Habermann dann aber auch erschöpft in einen Sessel fiel. Trotzdem die Ähnlichkeit hier keine besonders geglückte ist, — Habermann fühlte sich allzu sicher im Hinwerfen und konnte nachher beim Pastell nichts ändern, wenn er nicht Gefahr laufen wollte, das Ganze zu zerstören — ist meiner Frau wie mir dieses Bild (von uns der »Panama« genannt) ein sehr liebes von Anfang an gewesen und ist es noch heute. Jedem Kenner zeigt es vielleicht am klarsten das frappante Können und den großen Schwung seines Malers.

Ich war glücklich, als Habermann mir noch während meines Münchener Aufenthaltes zusagte, nach den vorhandenen Photographien ein Ölbild meines Vaters zu malen, wußte ich doch, welch uninteressante und undankbare und, fast möchte ich sagen, unkünstlerische Arbeit er damit übernahm. Um so dankbarer war und bin ich ihm dafür. Habermann hatte meinen Vater nie gesehen. Die Gesichts- und Haarfarbe nun nur nach Beschreibung zu malen und gar das innere Wesen eines Menschen, den er nie gekannt und hierüber nur jetzt von dem Sohn erfuhr, zum Ausdruck zu bringen, war eine Anforderung, die fast über die Grenze des Möglichen hinausreichte. Wie unendlich schwer diese Aufgabe war, wurde mir klar, als ich im Winter Habermann in München wieder besuchte, und das fast fertige Bild, welches in seinen äußeren Formen genau nach der vergrößerten Photographie gearbeitet war, erblickte. Es war die Photographie in Öl, und dennoch war es nicht mehr mein Vater; denn Gesichtsausdruck wie Gesichts- und Haarfarbe waren andere. Ich mußte sie ihm also doch nicht richtig beschrieben haben. Habermann hat dann in seiner

liebenswürdigen Weise sofort das ganze Bild übermalt und umgearbeitet und die Schwierigkeiten des Kolorits dadurch zu umgehen verstanden, daß er das ursprünglich in Altmeister Art geplante Bild jetzt mehr tonig, fast farblos, à la Carrière, aber doch kräftiger, neu erstehen ließ. Bei der Übersendung des Bildes, welches nun alle meine Hoffnungen erfüllte, schrieb mir Habermann, was ich ihm gerne glaube, daß die Ausführung dieses Porträts ihm eine der mühevollsten Arbeiten gewesen sei.

Außer diesen vier Familienbildern besitze ich heute noch 14 andere Bilder Habermann's — eins noch schöner als das andere. Es sind dies: ein grünes Frauenbild aus dem Jahr 1877, eine kleine Landschaft 1883, »Stockrosen« 1884, »der verlorene Schuh« 1890, Damenbildnis in grün 1899, »Die Bacchantin« 1899, »Porträtkopf« 1899, »Giralda« 1903, Damenbildnis (Gräfin H.) 1908, zwei weitere Bilder von Gertrud 1909 und 1910, »Fräulein H. mit der Boa« 1903, Frauenkopf 1906 und »Die Eitelkeit« — letztere 3 Pastell.

Die Pastelle sind mit der Habermann eigenen Treffsicherheit scheinbar spielend hingesetzt, ebenso die Ölbilder. Bei der dunkelfarbigen Bacchantin (das Modell ist Kind eines Arabers und einer Münchnerin) ist die rythmische Bewegung des Tanzes zur frappanten Wirklichkeit geworden. Hier ist es keine Pose, wie bei so vielen, dasselbe Thema behandelnden Bildern. Aus tiefer satter Farbenharmonie, die Habermann bevorzugt, funkeln feurige dunkle Augen und emailleartig leuchtende Steine heraus. Auch in dem Aktbild, von ihm scherzweise »der vorlorene Schuh« bezeichnet, weil das Modell darüber nachzusinnen scheint, wo sein zweiter Schuh geblieben, treten uns aus den Tiefen der Töne dieselben juwelenhaft glänzenden Farben entgegen und verleihen dem Bilde einen zauberischen, wunderbaren Reiz. Das grüne Frauenbild aus dem Jahr 1877 ist eine herrliche Arbeit aus der ersten Periode Habermanns, in der er noch mehr unter dem Einfluß der alten Meister stand.

Habermann hat mir oft erzählt, wie unendlich schwer es einem Künstler in seiner Jugendzeit fiel, selbständig zu malen und sich von

der herrſchenden Kunſtſchablone zu befreien. Die Pilotyzeit war allem individuellen Können feind, das Perſönliche in der Kunſt, das auszubilden heute als vornehmſtes Ziel gilt, wurde zu jenen Zeiten von wenigen verſtanden. Welch ein weiter Weg von der hartlinigen, zähfarbigen Pilotyſchen Kunſt bis zur ſprudelnden, vollebenden Habermannſchen!

Habermann reizt es, bei durchgeführter Arbeit friſch und skizzenhaft zu wirken. Er arbeitet ſchnell, und doch entſtehen ſeine Bilder nur langſam. Er verſteht es, mit breitem Strich bei ſeinen ſtark modellierten, förmlich durchkneteten Köpfen doch den Eindruck der Bewegung, des unmittelbar Hingeſetzten beizubehalten. Es iſt daher ſeine volle Abſicht, daß ſeine Bilder oft skizzenhaft wirken. Ein Laie ſieht es ſeinen Bildern ſchwerlich an, wie fein abgewogen die Farbenprobleme ſind, die er ſich geſetzt hat, wie ſorgfältig durchgeführt die Arbeit iſt und auf wie gründlicher, oft wiederholter Untermalung ſie aufgebaut wurde. Denn Habermanns Überzeugung iſt es, daß man charakteriſtiſche Köpfe nicht, ebenſowenig wie ſchöne, auf impreſſioniſtiſche Art erſchöpfend wiedergeben kann.

Durch die ganze Habermannſche Kunſt geht etwas Vornehmes. Sie wirbt nicht um Beifall oder Gunſt. Daher iſt ſie, wie alle wirklich große Kunſt, nicht von jedermann ohne tiefes Eindringen in ſie ſelbſt zu verſtehen. Auch wird manchem ihr Verſtändnis durch ſeinen häufig barockartig oder etwas exzentriſch erſcheinenden und doch ſo rhythmiſchen Linienſchwung erſchwert oder geſtört. Denjenigen aber, der den Weg zu ihr gefunden, führt ſie in die Sphäre des reinen, reſtloſen Genießens reifer, abſoluter Kunſt, wie ich ihn in dieſer Art zuerſt bei den ganz großen Meiſtern der Hochrenaiſſance empfunden habe.

Ich hatte mir in Klobenſtein feſt vorgenommen, in München Fritz v. Uhde aufzuſuchen, dem ich von Bierbaum, der auch über Uhde viel Schönes geſchrieben, Grüße beſtellen konnte. Dieſes Vorhaben wurde mir dadurch erleichtert, daß Uhde wie Habermann sein Atelier im Hauſe 148 der Thereſienſtraße innehat, und daß Uhde ein ganz

intimer Freund Habermanns, zugleich sein Vorgänger als Präsident der Sezession ist. Habermann führte mich persönlich bei ihm ein. Als ich Uhde zuerst kennen lernte, machte er auf mich einen etwas kränklichen Eindruck. Er hatte gerade jetzt, noch im 56. Jahre die Masern bekommen und klagte mir sehr über Nervosität, die ihn am Schaffen behindere. Er komme daher an dem großen Altarbild für Zwickau, an dem er arbeitete und welches er uns zeigte, nicht in der gewünschten Weise weiter. Dieses Altarbild, in welchem Christus von Sonnenstrahlen umflossen den Armen erscheint, machte auf mich einen tiefen Eindruck, und ich bedaure es noch jetzt lebhaft, daß ich außer meinem Ankauf nicht auch gleich den ersten Entwurf dazu, den Uhde mir anbot, erstand. Meine Wahl fiel indes, trotz des weit höheren Preises, auf ein lebensgroßes Bild, welches einen einfachen Mann in tiefandächtiger Stellung darstellt, einen Jünger, wie Uhde ihn bezeichnete. Dieses Bild, das vor 18 Jahren gemalt war, entstammte derjenigen Periode des Uhde'schen Schaffens, in der er sich fast ausschließlich dem Malen frommer Bilder hingab, und die für seine ganze Kunst die ausschlaggebende und bezeichnende geworden ist. Er sagte mir, daß ihm das Malen dieser biblischen Bilder jetzt sehr viel schwieriger würde, da er momentan, wohl infolge seiner Nervosität, hierfür nur selten die richtige innere Sammlung fände. Ich habe viele Christus- und Marienbilder, die seit den Uhde'schen Werken entstanden, gesehen — wirklich ergriffen haben mich aber nur die Uhdes und diejenigen Gebhardts. Nur bei diesen beiden Meistern habe ich die Empfindung, daß ihre Malerei ihnen aus tiefstem Innern kommt, daß sie mit ihrem Herzblut geschrieben wurde, wie Luthers Bibelübersetzung selbst oder die Werke Johann Sebastian Bachs. Ihre großen religiösen Bilder sind die Glaubensbekenntnisse großer Männer. Sie bewirken lauten Widerhall religiösen Empfindens in jedem dafür empfänglichen Gemüt.

Schließt sich Gebhardt mehr an Dürer an, so fußt Uhdes malerisches Können ganz auf modernem Boden. (Und wie sehr wurde dem Künstler in seinen ersten Schöpfungen dies und besonders die moderne Bekleidung seiner Gestalten verdacht!) Trotz dieser Verschiedenheit der Wege sind die Wirkungen ihrer Bilder gleich gewaltige, ein Beweis,

daß ſtarke perſönliche Gefühle auf jede Weiſe ausgedrückt werden können, und, wenn nur auf ihre eigene Weiſe wirklich meiſterhaft, auch ſtets ihre Wirkung erreichen. So übt auf mich die Genoveva Puvis' de Chavannes den gleichen lieblich andächtigen Zauber aus, wie eine Botticelli'ſche Geſtalt, die heilige Cäcilie Raffaels oder Michelangelos Tondo Madonna.

Die Gefühle, die auch ich für das Werk Uhdes hege, hat Habermann am 60. Geburtstag Uhdes in folgenden Worten ebenſo muſterhaft als auch für Habermann ſelbst charakteriſtiſch zuſammengefaßt:

»Wenn es nach unſerem Herzenswunſche gegangen wäre, ſo hätten wir uns ſchon vor Wochenfriſt hier zuſammengefunden, und während wir fröhlich beim Mahle ſäßen, hätten uns plötzlich heitere Weisen an die Fenſter gelockt, Fackelſchein hätte den beſchneiten Hof erhellt und die Vertreter der verſammelten künſtleriſchen Jugend hätten den Saal geſtürmt, um ihrer Begeiſterung Ausdruck zu geben. Dann hätte wohl ich das Wort ergriffen, um ihnen im Namen der Sezeſſion zu danken und ſie zu beglückwünſchen, daß die Saat in ihrem Herzen aufgegangen und meiner Rede Sinn wäre der geweſen:

Wohl iſt es an Euch, den zu feiern, der hierzulande der Pfadfinder geweſen, für das, was man die moderne maleriſche Anſchauung heißt, und der auch heute noch auf dieſem Gebiete unübertroffen daſteht. Allein, das iſt nicht alles — in viel höherem Sinne iſt er auch ein Vorbild. Denn nicht nur hat er mit dem feinen Auge des genialen Künſtlers echt maleriſch die Erſcheinungswelt erfaßt, nein, darüber hinaus hat er es verſtanden, ſo viel von ſeiner eigenen Seele in das Bild zu legen, daß ihm jenes innere Leben entſtrömt, das einzig in den Werken der Großen wohnt. Er hat auch gelehrt, daß es zwar für den modernen Maler keine Grenzen mehr gebe in der Schärfe und Intimität ſeiner Beziehungen zur äußeren Natur, daß es aber das innere Schauen ſei, das ihn über das rein Sinnenfällige hinaus erſt zum Höchſten führt. Und ſo iſt er der Meiſter geworden, dem es wie keinem, ich möchte ſagen, einzig und allein gelungen iſt, mit rein maleriſchen Ausdrucksmitteln bewußt die Impreſſion zu wahren und zugleich Stimmungen zu ſchaffen, die unſer Gemüt bewegen, wahrhaft

lebensfähige Menſchen von zarteſter Innigkeit des ſeeliſchen Ausdrucks, Handlungen von tiefſtem ethiſchen Inhalt — ein deutſcher Meiſter in des Wortes ſchönſter Bedeutung.

So ungefähr hätte ich zu den angehenden Künſtlern geſprochen; Ihnen aber, den Schaffenden, die ſtolz ſind, Zeitgenoſſen des Mannes zu ſein, dem die Ovationen der künſtleriſchen Jugend gegolten, brauche ich das alles nicht zu ſagen: aber ich darf mich in Ihrem Namen an den Gefeierten wenden, um ihm mit der Kürze, die mir ſeine Beſcheidenheit heute zur Pflicht macht, zu ſagen:

Möge Irrtum oder Abſicht, Einſeitigkeit oder Spekulation an deinem Werke mäkeln, wir, die wir ſtets deinem Lebenswerk bewundernd gefolgt ſind, wir, die Münchner Sezeſſion jeden Alters und jeder Richtung, wir wiſſen, was du biſt, — Uhde —, was du uns biſt — wir haben es immer gewußt und werden es nie vergeſſen.

Und ſo fordere ich Sie auf, meine Herren, rufen auch Sie mit jugendlicher Begeiſterung: Unſer lieber alter, ewig junger, großer Uhde, er lebe Hoch, Hoch, Hoch!«

Schöner und erſchöpfender als durch dieſe Worte Habermanns läßt ſich die große Uhde'ſche Kunſt nicht charakteriſieren.

So verſchieden die äußere Erſcheinung Uhdes von jener Gebhardts iſt — Uhde iſt ruhig, Gebhardt ſehr beweglich — einen großen gemeinſamen perſönlichen Zug beſitzen ſie beide: den der größten Beſcheidenheit. Uhde wird verlegen und errötet faſt, wenn er von ſeinen Bildern ſpricht. Dieſe große perſönliche Beſcheidenheit Uhdes und ſeine Abgeneigtheit aller Reklame gegenüber war denn auch wohl der Grund, daß ſelbſt 1904 ſeine Bilder noch verhältnismäßig billig bewertet waren und ich infolge deſſen eine ſo hervorragende Arbeit, die Uhde ſelbſt mir gegenüber zu ſeinen beſten zählte, erwerben konnte. Ich habe dieſes ruhige, ernſte Bild ſo lieb gewonnen, daß ich mich nicht entſchließen konnte, es herzugeben, als die Münchner Sezeſſion das Bild für ihre neue Gallerie von mir zu kaufen verſuchte. Im Gegenteil, ich wünſchte, noch eines ſeiner ſo intimen Kinderbilder hinzuzukaufen.

Uhde wie Gebhardt, den ich im folgenden Jahr durch eine Freundin meiner Frau, deren Familie eine Reihe prächtiger Gebhardtſcher Gemälde beſitzt, in ſeinem Atelier kennen lernte, beide klagten bitter über die große Seltenheit wirklich brauchbarer Modelle. Uhde meinte, bei uns im Norden gäbe es bei weitem mehr und geeignetere Chriſtus- und Jüngergeſtalten als in Bayern, und Gebhardt erzählte, daß ihm gerade ſein beſtes Chriſtusmodell häufig »wegen fortgeſetzten Lebenswandels«, wie er ſich ausdrückte, nicht zur Verfügung geſtanden hätte.

Während ich von Uhde zur Stunde nur dies eine Bild beſitze, erwarb ich zu dem bereits in meiner Sammlung befindlichen Erasmuskopf Gebhardts noch eine kräftige Studie zu ſeinem Matthäus- und Johannisfenſterbild hinzu, die für die Gebhardtſche Kunſt recht charakteriſtiſch iſt. In dieſem Jahr kam noch der für ſie nicht weniger bezeichnende »Vergeßliche« hinzu.

Einen reizenden Tag verlebten wir ein Jahr ſpäter mit Uhde in Hamburg. Er hielt ſich dort auf, um im Auftrage der Kunſthalle einen Hamburger Herrn mit Frau zu malen. Wir trafen ihn zufällig im Gewerbemuſeum und einige Tage darauf war er mit ſeiner Tochter gemütlich bei uns zu Tiſch. Er erzählte uns, daß ihm ſein Auftrag viel Schwierigkeiten mache und ihm wenig Befriedigung gäbe. Einmal weil er in dem ungewohnten Licht der engen Glasveranda, wo die Sitzungen vor ſich gingen, gar nicht ordentlich malen und zurücktreten könne, dann aber auch, weil ihn das ihm gänzlich fremde Ehepaar wenig intereſſiere. »Ich kann doch den alten Herrn«, meinte Uhde ſcherzend, »nicht ſo malen, daß man ihm anſieht, daß er einen ſo klugen Sohn gehabt hat!« Uhde ſelbſt war, wie es mir ſchien, mit dem Bilde nicht ſo recht zufrieden (wie auch Trübner nicht mit ſeinem Mönckeberg's); er hätte lieber geſehen, daß ſtatt deſſen ein wirklich durchaus geglücktes Werk von ihm in unſere Kunſthalle gekommen wäre. Wie ſehr Uhde durch einen ihm ſympathiſchen Anblick begeiſtert werden kann, hatte ich Gelegenheit, zu beobachten, als wir, nachdem wir den Kaffee im Treppenhaus eingenommen hatten, in die oberen Räume ſtiegen. Freudig erregt blieb Uhde ſtehen, als er durch die geöffnete Tür unſeres Wohnzimmers von der Treppe

aus zwei unſerer Kinder am Fenſter auf ihrer kleinen Bank ſitzen und aneinandergeneigt in einem Buch leſen ſah. Ein über das andere Mal rief Uhde aus: »Wie reizend!« Ich fragte ihn, ob er wohl unſere Kinder ſo malen möge, und er ſagte zu, ſobald er wieder nach Hamburg käme. Dieſes Bild müßte ihm glücken!

Geiſtige Gegenſätze finden ſich oft im Raum nahe beieinander. So wohnte denn auch Thomas Theodor Heine im ſelben Atelierhaus wie Meiſter Uhde. Hat Uhde ſich die höchſten Ziele in der Malerei geſteckt und erreicht, ſo wuchert der ſo hervorragend talentvolle Heine, leider, nicht in gleicher Weiſe mit ſeinem Pfunde. Auf Heines Schaffen paßt das Goetheſche Wort: »Wer Wein machen kann, ſoll keinen Eſſig machen«.

Im vorigen Jahr in der Sezeſſion hatte mich ſein Bild »Die Veſtalin« ganz außerordentlich intereſſiert und höchlich ergötzt. Der ſcharfe Heineſche Witz macht ſich hier über die forcierte Tugendhaftigkeit einer demi-vierge luſtig, die im Augenblick, da ſich ihr die Verſuchung naht, derſelben ſich auch voll hingibt, während dieſe fromme ältliche Jungfrau das nun bös qualmende Veſtafeuer bis dahin ſtolz pflegte.

Ich mußte hell auflachen, als ich dieſe brillant gemalte, luſtige, wenn auch etwas derbe Satyre zum erſtenmal ſah, und ſie gefiel mir jetzt auch wieder ſo gut, daß ich ſie (auch Muther hatte auf ſie reflektiert) kaufte. Wie ich ſpäter von Heine erfuhr, hat er die Veſtalin auf dem Königſtein gemalt, wo ihm das Malen nach der Natur vom Kommandanten unterſagt war, während der ſechsmonatigen Feſtungsſtrafe, zu der der Maler wegen eines uns heutzutage geradezu harmlos erſcheinenden, in Leipzig aber als ſchwere Beleidigung des Kaiſers verurteilten Witzes »begnadigt« war. Heine zeigte mir Bilder ſeiner früheren Periode, als er ſich noch nicht ſo ausſchließlich in den Dienſt des Simpliciſſimus geſtellt hatte, die einfach wundervoll in ihrer ſtarken, realiſtiſchen Art waren, und die ich den beſten Liebermannſchen nicht nachſtellen möchte — Heine iſt ſich dieſes Könnens auch wohl

bewußt. Denn als Liebermann ihm eines Tages in ſeinem Atelier eine Reihe ſeiner Arbeiten zeigte, hatte Heine, wie man mir ſagte, trocken hinzugefügt: »Ja, ſo habe ich auch einmal gemalt, aber es war mir zu leicht.« Heine, als ich ihn nach der Richtigkeit dieſer Unterhaltung fragte, gab ſie mir lachend zu.

Wer Heine nur aus ſeinen Zeichnungen des Simpliciſſimus kennt, die dann und wann auch mich in meinem Wohlbehagen ſtören, wird ſich kaum ein richtiges Bild dieſes feinen Künſtlers und Menſchen in ſeiner penibel durchgeführten Biedermeierhäuslichkeit machen. Daß jemand, der eines Witzes wegen zu ſchwerer Strafe verurteilt worden, nicht ohne Bitterkeit auf Manches im lieben Deutſchen Reich ſieht, erſcheint mir begreiflich. Trotzdem hat Heine ſich auch heute noch ſeinen famoſen, trocknen Humor bewahrt. Ich denke mit Vergnügen an ſeine Definierung der Sachſen und ihrer Erfindungsſucht, aus der heraus er ſich auch die Idee des ihm (und mir) unmöglich erſcheinenden »Geſamtkunſtwerks« Wagners erklärt. »Das iſt doch eine koloſſal kitſchige Idee« meinte er.

Während meine Frau einen Stock höher Habermann ſaß, hatte ich, oben ausgewieſen, häufig Gelegenheit, zu Heine hinunterzugehen. Es war gerade ein Buch über Heine erſchienen, welches in überſchwenglichſter Weiſe Lobeshymnen auf ihn ſang und an ſeine Arbeiten die ausgetifteltſten kunſthiſtoriſchen Betrachtungen anknüpfte und in ſeine Tätigkeit die tiefſten künſtleriſchen Abſichten hineinphiloſophierte. Heine erklärte mir, er habe das Buch einfach nicht zu Ende leſen können, er verſtünde es ſelbſt nicht. Mir war es beim Leſen des Buches ebenſo ergangen. Häufig habe ich überhaupt das Empfinden, als wenn unſere kritiſche Kunſtliteratur und Kunſtphiloſophen den Künſtlern Ziele zuſchreiben und in ihre Arbeiten hineindichten, an die ſie ſelbſt niemals gedacht haben — wohl oft zu ihrem und unſerem Glück nicht. Die meiſten ſtark ſchaffenden Künſtler, wenigſtens die, die ich kennen lernte, folgen lediglich ihrem impulſiven Schaffenstrieb, der ſie förmlich in die betreffende Arbeit hineinzwingt — ſie ſind groß und dabei doch häufig naiv empfindend, und ſie laſſen ſich in ihrer Arbeit nicht durch kunſtphiloſophiſche Probleme beeinfluſſen.

Ich habe Heine gegenüber mein Bedauern offen ausgeſprochen, daß er durch ſeine Mitarbeiterſchaft am Simpliciſſimus ſeine eminente maleriſche Befähigung ſehr vernachläßigt. Da Heine aber pekuniär ganz unabhängig ſein ſoll, ſo muß es doch wohl ſeine innerſte Veranlagung ſein, die ihn ſeine Kräfte ſo ganz in den Dienſt des ja zweifellos künſtleriſch wertvollen Simpliciſſimus ſtellt, der aber, um mich milde auszudrücken, indes leider häufig recht geſchmacklos iſt. Als ich in München war, hatte Heine dem Simpliciſſimus gerade eine Zeichnung geliefert, die den ruſſiſchen Admiral Roſchdjeſtwenski in der Betrunkenheit weiße Mäuſe ſehen und in dieſem Zuſtand auf die für Japaner gehaltenen engliſchen Fiſcherboote feuern läßt. Ich hielt dieſe Auffaſſung für durchaus irrig, und auch Heine mußte mir zugeben, daß er nicht daran glaube — es ſei etwas fürs Publikum. Alle Dienstag würden die Witze des Simpliciſſimus für die kommende Woche feſtgelegt. Wie ſchade, daß ein ſo großer Künſtler, wie Heine, ſich durch derartige Tätigkeit ſo ſtark abſorbieren läßt!

Kreuth, Auguſt 1908.

Auch Stuck beſuchte ich in ſeinem Atelier. Er war gerade aus Griechenland zurückgekommen und ſchwärmte in begeiſterten Worten für die dort vorhandenen Kunſtwerke. Er erweckte auch in uns eine ſtarke Sehnſucht, dieſe Schätze, die er den in Italien vorhandenen Antiken weit voranſtellte, zu ſehen. Doch wir ſind noch immer nicht zur Ausführung dieſes Planes gekommen, haben indes in der Lektüre des uns von Stuck empfohlenen Collignon über die griechiſche Kunſt inzwiſchen viel Freude und Genuß gefunden.

Von Stuck erſtand ich den dunkeläugigen, ſüdländiſchen Frauenkopf mit dem Lorbeerkranz. Ich mußte bei dieſem Kopf gleichzeitig an eine Sappho und an die liebenswürdige Frau von Otto Julius Bierbaum, »Gemma«, eine Italienerin, denken. Und in der Tat, Stuck ſagte mir auch, daß er dieſen Kopf gleichzeitig mit dem der Frau Bierbaum, der er markant ähnelt, und unter deren Einfluß gemalt habe. Die Studie zu einer wundervollen Kreuzesabnahme verſprach Stuck mir zu überlaſſen, wenn er das Bild danach gemalt habe. Die Größe Stucks: die Farbe und das Dekorative kamen in dieſer Kreuzesabnahme zur vollen Geltung. Stuck machte auf mich nicht den finſtern Römereindruck, mit dem diaboliſchen Blick, wie er ſich auf ſeinen Selbſtporträts gerne darſtellt; im Gegenteil, er ſchien mir gemütlicher und behäbiger Natur zu ſein. Eine ganz andere Seite ſeines Weſens lernte ich ſpäter in dem Karrikaturenalbum der Allotria kennen, von deſſen ſtellenweis mehr als derben Blättern der ſich zu uns ſetzende

Prinz Rupprecht einige leutſelig und luſtig erklärte. Es war ein mir denkwürdiger Abend, in deſſen Verlauf ich Bayerns künftigen König in vornehm freiem Verkehr mit Künſtlern feinſten Kunſtſinn und eminente wirkliche Kennerſchaft entwickeln hörte.

Bei der Erbauung unſeres neuen Hauſes in der Heilwigſtraße hatte mir die ſpätere Ausmalung der Halle und des Treppenhauſes als großer, wenn auch ſchwer erfüllbarer Wunſch vorgeſchwebt. Ich war mir der Schwierigkeiten eines ſolchen Unternehmens ſehr wohl bewußt. Was einmal an ſo einer Hallenwand ſitzt, läßt ſich ebenſo ſchwer entfernen, wie die Siegesallee aus Berlin; man läuft alſo Gefahr, ſich ſtatt einer Freude konſtantes Unbehagen im Falle des Mißlingens zu ſchaffen. Iſt bei allen Aufträgen, die man Künſtlern gibt, ſchon ein gewiſſes Riſiko vorhanden, ſo iſt es bei einem derartigen Auftrag unendlich viel größer, denn man kann das hier einmal Geleiſtete nicht einfach wegtun, wie ein nicht nach Wunſch ausgefallenes Bild, von den außerdem weſentlich größeren Koſten ganz abgeſehen.

Die Hauptaufgabe ſelbſt war für einen großzügig angelegten Künſtler, der etwas zu ſagen hatte und zu ſagen verſtand, eine ſehr dankbare. Denn hier ſtanden ihm herrliches Licht und große Flächen zur Verfügung. Hier konnte er ſich ordentlich austoben, wenn er wollte, mit großen Mitteln Großes geben.

Der erſte Künſtler, an den ich zur Löſung dieſer Aufgabe dachte, war Leo Putz. Er ſelbſt war begeiſtert von der Idee; ſein Plan war ihm im Verlauf weniger Stunden, die wir eines Abends im Künſtlerhauſe zu München zuſammen verbrachten, klar. Das Leben des Menſchen, das ganze Leben, ſollten dieſe Bilder umfaſſen. Von der Halle im erſten Stock ausgehend, ſich dem Zimmergebrauch anſchließend, ſollten Kinderſzenen, von Putten umgeben, die erſten Flächen bedecken; dann Jünglings- und Mannesalter folgen, alles in froher, rythmiſcher Bewegung ſich der Treppe anpaſſen, und ſchließlich ſollte am Ausgang der Halle ein glückliches, altes Paar treuer Lebensgenoſſen des ruhigen Abends in einer ſonnigen Laube genießen. Alles

dies in den leuchtenden Putz'schen Farben gemalt, war gewiß ein schöner Plan, ein echter Künstlertraum, der aber leider nie zum Leben kam. Denn bald stellte es sich heraus, daß Putz zu seiner Ausführung 1½—2 Jahre gebrauchen müsse, da zur Durchführung dieser Idee und Ausfüllung der großen Flächen ca. 50 lebensgroße Figuren würden gemalt werden müssen. Damit fiel dieses schöne Projekt. — Ich hätte nun gerne den Auftrag einem Hamburger Künstler gegeben. Denn gerade weil Hamburg für einen Künstler ein so ungeeignetes Feld, ein so kunststeriles Gebiet ist, halte ich es für nicht mehr als recht und billig, daß man diejenigen Künstler, die unserer mächtigen aber durchweg nüchternen, erwerbsinnigen Vaterstadt die Freuden wahren Kunstgenusses zugesellen, auch nach Kräften unterstützt.

Die Wahl unter den Hamburger Künstlern war nicht schwer; denn ein stark dekoratives Talent, und hierauf kam es ja an, hatte ich bisher nur an einem entdeckt, an Arthur Illies.

Schon lange verkehrte Illies in unserem Hause; er war meiner Frau bei ihren Radierungen ein lieber Lehrer und uns stets ein besonders gerne gesehener Gast gewesen. Hatte es mich daher schon häufig etwas bedrückt, noch immer kein Werk seiner Hand zu besitzen, so freute es mich jetzt doppelt, ihm diesen vielseitigen Auftrag erteilen zu können, und ich will es gleich sagen, ich habe diesen Entschluß nicht zu bereuen gehabt. Mit Freuden griff Illies zu, und mit Freude hat er die große Aufgabe bewältigt, das sieht man auch den Bildern an: sie sind mit Lust und Liebe gemalt. Es war eine Aufgabe, nach der Illies sich gesehnt hatte, und sobald er sich einmal in die Größe der Fläche gefunden hatte, beherrschte er sie auch. An Streben, hohem Streben hat es diesem Künstler niemals gefehlt. Mit seltenem Reichtum der Ideen hat er unendlich vielseitig gewirkt — fast zu vielseitig, möchte ich sagen, so daß zeitweilig vielleicht Zersplitterung seiner Kräfte zu befürchten war. Hat er doch nicht nur vom Blumenstück in Ätzung und Radierung bis zum Porträt die Malerei in allen ihren Abstufungen umfaßt, auch kunstgewerblich hat er von seinen selbstgearbeiteten Bilderrahmen bis zum Möbel und selbst in der Skulptur sich vielseitig versucht.

Ich gab Illies im Januar 1907 den Auftrag. Er wie ich hofften, daß in wenigen Monaten die Arbeit gelöst sein würde. Aber es traten Verzögerungen vielseitiger Art ein, so daß die Fertigstellung gerade ein Jahr später erfolgte. Eine nicht geringe Schwierigkeit bereitete die Beschaffung der Modelle, die in Hamburg außerordentlich spärlich vorhanden sind. Die Bilder wurden zum größten Teil in Illies' ländlichem Aufenthalt bei Mellingstedt gemalt und dann bei uns an der Wand abgestimmt. Viel Schwierigkeit und Zeitverlust verursachten auch die Tischler, die an solche Arbeit nicht gewohnt waren; der erste nahm die ziemlich komplizierten Maße ganz verkehrt auf, und daher mußten die Keilrahmen, nachdem sie endlich fertig waren, alle neu angefertigt werden. Schließlich verwechselte auch Illies ein Hoch- mit einem Längsformat — das Hochformat war gemalt und es sollte ein Längsformat sein! Doch hier half wirklich Illies' Genius — in drei Tagen war, als er einmal damit begonnen, das neue große Bild von ca. 9 qm an der Wand. Des Morgens eine leere Leinwand, und als ich des Abends nach Hause kam und durch den Windfang nach oben sah, wollte ich meinen Augen nicht trauen, denn ich erblickte ein scheinbar schon fertiges, neues Bild. Hier konnte ich gewahr werden, welch ganz ungeheure Spannkraft Illies besitzt; aber auch die Reaktion nach solcher Riesenleistung blieb nicht aus.

Es war zwischen Illies und mir verabredet, daß er bei den Bildern vollkommen freie Hand haben sollte. Er nahm sich seinen Vorwurf sehr viel knapper als Putz, und die Arbeit kam zur vollen Ausführung. Alles ist natürlich rein dekorativ gehalten. Ich wählte als Untergrund für die Bilder Leinwand, damit, sollte ich jemals dieses städtische Haus mit dem mir als Ideal vorschwebenden Landsitz vertauschen, ich diese Arbeiten nicht der Gnade des etwa zukünftigen Besitzers der Heilwigstraße 29 zu überlassen hätte.

In der unteren Halle hat Illies auf drei großen Wandflächen das darzustellen versucht, was meine eigene Häuslichkeit begründet hat, und sie mir verschönt: die Arbeit, die Mutterliebe, den Frohsinn und von den Künsten diejenigen, die mir den größten Genuß im Leben gaben: die Malerei, die Skulptur, die Musik und die Poesie. Ver-

bunden ſind dieſe drei Tafeln durch Blumenſtücke, von denen das erſte eine von einer mächtigen Girlande umwundene Blumenvaſe darſtellt. Dieſe breite Girlande zieht ſich dann auf den drei erſten Bildern als frohe Blumenkette durch. Über dem Kamin, dem abendlichen Mittelpunkt unſeres Familienlebens, von deſſen Glut allein beleuchtet, Gertrud im Winter den auf dem Bärenfell ausgeſtreckten, aufmerkſam zuhörenden Kindern Märchen oder Geſchichten vorlieſt, über dieſem Kamin iſt auch von Illies das durch Arbeit begründete und durch Liebe verſchönte häusliche Glück dargeſtellt. Auf umfriedigter, ſonnebeſchienener Wieſe ſitzt neben ſeinem freudig ſtrampelnden Brüderchen ein liebliches, kleines Mädchen, Illies' Tochter. Vater und Mutter halten ihnen Wacht. Illies verſuchte in den Geſtalten der Eltern den vollen Ernſt des Lebens, der ſich in energiſch angeſpannter Arbeit und ſtrenger Pflichterfüllung ausdrückt, darzuſtellen, da ja nur dieſe ernſte Auffaſſung des Lebens eine wirkliche Sicherung des häuslichen Glückes in der Zukunft der Kinder gewährleiſtet. Nur wenn man bei der Betrachtung dieſes Bildes ſich auch dieſe Auffaſſung zu eigen macht, wird man den richtigen Geſichtspunkt demſelben gegenüber gewinnen. Auch die folgenden zwei Bilderwände ſind abweichend vom Konventionellen aufgefaßt, ſie geben neue, herbe Darſtellungen, ohne doch hergeſucht oder abſtoßend zu ſein. Nicht die landläufigen, freundlichen Muſenſchönheiten ſind hier die Künſte — vier jugendliche Männergeſtalten ſtellen ſie ausübend bei Illies dar. Der Maler, Illies ſelbſt, ſucht mit durch die Hand beſchattetem Geſicht ſich ein paſſendes Motiv — der jugendliche Bildhauer, er ſcheint ſelbſt Akt zu ſtehen, hält in ſeiner Linken einen kleinen antiken Kopf und wendet ſich halb zu demſelben hin. Die 5,50 m lange Fläche wird nun durch die breite Schiebetür unterbrochen und dadurch in zwei gleiche Hälften geteilt. Auf der rechten Türſeite befindet ſich dann die Muſik, dargeſtellt durch einen Violine ſpielenden Jüngling und die Literatur. Dieſe letzte Figur trägt die Züge Gerhard Hauptmanns, und wohl in dem Gedanken, daß auch hier aus Ruinen neues Leben ſprießt, läßt Illies den rechten Fuß des Dichters auf einem Totenſchädel ruhen. Die Verbindung der beiden

Teile der Fläche geſchieht durch eine Sockelbekrönung über der Tür. Hier ſchaut uns ein herrliches Marmorbildnis der Antike, der Kopf der Athena Lemnia aus der Bibliothek zu Bologna, entgegen, und es iſt ein merkwürdiger Zufall, daß zu ſeinen Füßen ſich auch die Bronzewiedergabe desſelben Meiſterwerkes befindet. Ich hatte mir dieſen Kopf vor einigen Jahren von Varleſe in Neapel in Bronze anfertigen laſſen. Illies aber hatte aus gleicher Liebe zu demſelben ihn oben maleriſch wiedergegeben, ohne von dem Vorhandenſein der Kopie zu wiſſen.

Zu ſeiten der Saaltür iſt nun der Frohſinn dargeſtellt. Zwei halberwachſene, übermütige Mädchen tanzen in einer ſtrahlenden Frühlingslandſchaft fröhliche Reigen.

Die Verbindung an der Treppenwand wird durch fünf große Holzreliefs hergeſtellt. Sie ſind von dem hervorragend begabten Bildhauer Joſeph Piffrader in St. Ulrich, deſſen großes Haspinger-Denkmal gerade heute in Klauſen eingeweiht wird, für mich geſchnitzt. Auf einer gemeinſamen Tour über das Sellajoch letztes Jahr äußerte ich Piffrader den Wunſch, hier Szenen aus der Fabel vom Reineke Fuchs geſchnitzt zu erhalten. Es ſind modern empfundene, großzügige Flachreliefs in höchſt origineller Auffaſſung.

Im Gegenſatz zu dem Figürlichen der unteren Halle ſind die Bilder des oberen Stockwerkes durchweg landſchaftliche. Die Motive dazu ſind zum Teil unſerer Gegend, zum Teil der Kieler Föhrde, an der Illies den Sommer 1907 verbrachte, entnommen.

Dazwiſchen ſind eine Anzahl äußerſt reizvoller Blumenſtücke angebracht, leuchtende, feurig-rote Rhododendren, Felder voll goldgelber Tulpen, blauer und roſafarbiger Hyazinthen und buntfarbiger Zinerarien.

Auf dem Mittelbild gibt uns Illies eine jener idylliſchen Alſtertallandſchaften, deren Wiedergabe ihm ſo vorzüglich gelingt — hier allerdings in ganz veränderter Geſtaltung. Auf einem ſchmalen, von Primelwieſen begrenzten Alſterarm ſchwimmen Schwäne im Schatten dunkler Ellern. Das rote Laub des vergangenen Jahres ſchimmert uns noch aus dem dunklen Waſſer entgegen, es bildet einen ſchönen Kontraſt zu den leuchtenden Farben der Frühlingsblumen und dem

klaren Blau der weiterhin von der Sonne beſchienenen Alſter. Mit Geſchicklichkeit hat Illies hier die dreimal ſo lange als breite Fläche der Wand durch ſein Motiv auszunutzen verſtanden oder vielmehr letzteres den räumlichen Verhältniſſen angepaßt. Die Löſung iſt ihm ſo ſehr geglückt, daß niemand das Gewagte der Maßverhältniſſe überhaupt bemerkt.

Über dem Eingang zur Kindergarderobe hat Illies eine ſeiner wohlbekannten, ſchönen Alſtertallandſchaften angebracht. In tiefem Abendfrieden windet ſich die Alſter durch die dämmerigen von aufſteigenden Nebeln ſchon umwobenen Wieſen; in ihrem Waſſer ſpiegelt ſich der letzte Wiederſchein des verlöſchenden Himmelsrot. Ernſt ſtehen mächtige Baumgruppen im Hintergrunde, man empfindet das Goethe'ſche »die Vögelein ruhen im Walde«, ſo ruhig, ſo friedlich klingt hier die zarte Harmonie des Abendfriedens aus.

Ein nächtliches Bild der Kieler Föhrde vollendet das Ganze. Der Vollmond beſtrahlt hell das leichtbewegte Gewäſſer — faſt blendend iſt ſein Reflex in den Wogen. Dieſe Leinwand für dieſe Seite der Hallenwand hatte Illies verſehentlich zuerſt im Hoch- ſtatt im Breitformat gemalt und zwar iſt es das Bild aus derſelben Kieler Bucht. Es ſtellt das Meer in einer jener hellen Mittſommernächte dar, an denen die große Helle ohne direktes Licht uns alles ſo ungewohnt nahe bringt.

In dem Wunſche, auch eine Reihe ſchöner Tafelbilder von ihm zu beſitzen, fragte ich Illies nach ſeiner Forderung für die von ihm im Kunſtverein ausgeſtellten 14 ſchönen Bilder, von denen er wunderbarerweiſe nicht ein einziges verkauft hatte. Und da die geforderte Summe mir erſchwinglich war, wurde ich Beſitzer dieſer Serie ſchöner Bilder, unter denen ſich das Beſte befindet, das ich von Illies'ſcher Kunſt geſehen. Es iſt das Thema von ſeinem geliebten Alſtertal, welches Illies uns hier in allen Stimmungen vorführt — am frühen Morgen, am tauigen Abend, im zauberiſchen Mondesglanz, der alle Gegenſtände verändert und geheimnisvoll uns erſcheinen läßt, bei hereinbrechender ſternenklarer Nacht, im Frühling, im Hochſommer und Herbſt und im blendendem Rauhfroſt des Winters, immer wieder

ſchildert uns Illies dieſe wohl bald entſchwindende Idylle des Alſtertals mit der vollen Liebe eines von der Schönheit ſeines Motivs begeiſterten Malers und dem feinen Erkennen ſeiner intimſten Reize, das nur dem Ortsgebürtigen gegeben iſt.

Vielleicht iſt es auch aus dieſem letzten Grunde, daß allen Illies'ſchen Alſtertalbildern ein eigener poetiſcher Zauber innewohnt. Hat doch ein jedes Bild, welches den Reiz einer Landſchaft völlig wiedergibt, auch ſtets deren innerſte Seele erfaßt, und erweckt daher in unſerem Gemüt die ſchönen, harmoniſchen Klänge, die uns, die wir nicht Maler ſind, ſonſt wohl in Tönen oder in den rythmiſchen Maßen der Poeſie zur Empfindung werden. Und ſo liefern denn auch dieſe warm empfundenen Illies'ſchen Alſtertalbilder wieder ein Beiſpiel dafür, daß rein künſtleriſches Malen durch Erfaſſen eines ſchönen Motivs und wirklich innerliche poeſievolle Wiedergabe desſelben, keineswegs, wie von realiſtiſcher Seite ſo oft behauptet wird, in ſich ſelbſt verliert oder deshalb geringer zu bewerten iſt. So wenig die Malerei die berufene Darſtellerin deſſen ſein kann, was nur rein poetiſchem Können möglich iſt, ſo wenig braucht ſie vor der Poeſie zu fliehen; es können ſehr wohl Kunſtwerke entſtehen, in denen ſich beide Künſte vereinen, und von denen aus dann ein eigener, ganz wunderbarer Zauber ſich in die Herzen der Beſchauer ſenkt.

Wenn man dieſe reifen Arbeiten mit Illies' erſten, ſeiner Sturm- und Drangperiode entſtammenden vergleicht, ſo kann man vielleicht auch die Kurve für Illies zukünftiges Schaffen finden. Und die Ausſichten, die ſich auf dieſe Weiſe ſeiner weiteren Zukunft eröffnen, ſie ſind bei ſeinem raſtloſen Schaffensdrang wahrlich ſchöne.

Gleich nach der Fertigſtellung unſerer Hallengemälde ging Illies auf mehrere Monate nach Weimar. Es zog ihn aus dem kunſtöden Hamburg in den Verkehr mit großen Künſtlern und in die Umgebung einer wirklichen Kunſtſtätte. Wie kann ich ihm dies nachempfinden!

Ich habe in dieſem Jahr noch Illies »Detlev v. Liliencron« erworben, ein kraftvolles Bild. Es zeigt den Dichter in der freien Natur, in der von ihm ſo unvergleichlich ſchön geſchilderten Landſchaft unſeres Holſteins, der er, wie er an einer Birke (von ihm »Thereſe« genannt)

gelehnt, daſteht, auch äußerlich entwachſen erſcheint. Dieſes Bild iſt ſchon (wie meine Treppenbilder ebenfalls) in der paſtoſeren Technik, die Illies neuerdings wieder eingeſchlagen hat, gemalt. Die veränderte Malweiſe iſt bei Illies nicht das Ergebnis müßiger Veränderungsſucht, es hat ſeinen Grund vielmehr in ſeinem Empfinden, »daß der Künſtler nicht immer in gleicher Weiſe der Natur gegenüberſteht, weil von ihrer Unendlichkeit ihm ſtets andere Seiten in den Vordergrund zu rücken ſcheinen, je nachdem er ſelber durch Jahre und Ereigniſſe ein anderer geworden iſt. Er wird ſtets durch neue Schönheit ergriffen ſein, ſtets anderes auszudrücken haben und daher auch immer nach anderen äußeren Mitteln dafür ſuchen müſſen«.

Noch für einen anderen Hamburger Künſtler, einen ganz jungen, hege ich beſonderes Intereſſe. Es iſt Otto Höger, deſſen erſte kleine Bilderausſtellung ich zufällig in unſerem Kunſtverein zu ſehen bekam. Ich erkundigte mich nach ſeiner Adreſſe, ſuchte ſeinen Vater, der ein Tabaksgeſchäft in der Niedernſtraße hat, auf, und ließ den jungen Künſtler bitten, mich doch einmal zu beſuchen. Ich lernte dann in ihm einen echten Kunſtjünger kennen, der reinen Sinn mit ehrlichem Streben nach dem Schönen in der Kunſt verbindet und deſſen beſcheidene Einfachheit Gertrud wie mich gleich für ihn einnahm. Auch der Ernſt, mit dem er ſich dem Studium edler Muſik hingibt, erregte bei mir aufrichtige Sympathie.

Nach langem Bemühen gelang es ihm dann, ein Stipendium für Weimar zu erhalten, wo er ſein Können unter unſeres großen Holſteiner Olde's Leitung in fleißiger Arbeit jetzt weiterentwickelt. Seine Bilder zeigen alle eine große Zartheit, die mitunter jetzt noch faſt mädchenhaft ſchüchtern wirkt. Aber ſtets liegt ein intimer, poetiſcher Reiz über ihnen. Der erſte Vorfrühling iſt ſein Lieblingsthema. Höger verſteht es, ihm den Hauch freudiger Hoffnung auf den kommenden Mai abzulauſchen. Sein allererſtes Bild gibt gleich Zeugnis hiervon. Dann beſitze ich zwei Wiedergaben von Goethes idylliſchem Gartenhäuschen an der Ilmenau, die er in meinem Auftrag malte. Die eine ebenfalls in der Stimmung eines ſchönen Märztages, an dem ſich das erſte Grün dem Boden entringt, die zweite im vollen Schmuck des Frühlings ſelbſt.

Da ich glaubte, daß ihm das Thema gut liegen würde, bat ich Höger, mir ein Bild zu Allmers wundervoller »Feldeinſamkeit« zu malen. Er hat die Aufgabe in ſeiner feinen, innigen Art gelöſt. Merkwürdiger Weiſe hat er die Worte: »Die ſchönen weißen Wolken ziehn dahin — durch's tiefe Blau, wie ſchöne weiße Träume. Mir iſt, als ob ich längſt geſtorben bin, und ziehe ſelig mit durch ew'ge Räume« zu ſeiner eigenen großen Überraſchung ganz ähnlich wie die ihm gänzlich unbekannt geweſene Radierung Klingers in ſeiner Brahms Phantaſie zum Ausdruck gebracht.

Ich habe Höger in ſeinem Fortkommen dadurch etwas zu unterſtützen verſucht, daß ich ihn jährlich jetzt zwei kleine Bilder für mich malen laſſe. Wirklich durchgreifend helfen kann man einem Künſtler ja nicht, denn nur aus ſich ſelbſt kann der gefeſtigte Menſch den Kampf mit dem Schickſal ſiegreich beſtehen, und dabei kann keiner dem andern dauernd helfen; immerhin aber kann man vielleicht ſein Scherflein dazu beitragen, daß die Sorge für das Allernotwendigſte zum Leben nicht allzuſehr überhand nimmt. Deshalb dachte ich, daß einem jungen Künſtler ſelbſt dieſe kleinen Aufträge immerhin ein wenig helfen können. Wenn Höger mir klagte, daß er, um nur leben zu können, für ein ſüddeutſches Familienblatt allerlei Illuſtrationen liefern müſſe, die er mir nie zeigen wollte, ſo tröſtete ich ihn damit, daß Brahms in ſeiner Jugend die ganzen Nächte in elenden Lokalen für einen Taler Muſik machen mußte, und daß Valentin Ruths, wie er mir ſelbſt geſagt hat, während er bei dem Lithographen Fuchs »in Arbeit ſtand« für genau denſelben Preis viele, viele Bilder gemalt hat, die alle nach Amerika verſandt wurden. »Ich habe aber doch was dabei gelernt, denn ich kopierte gute Sachen«, äußerte er ſich, ohne Bitterkeit.

Letztes Jahr erhielt ich von Höger zwei außerordentlich geglückte Seeſtrandbilder mit im Meere ſich tummelnden Knaben. Ich habe mich über den Fortſchritt in ſeinem Können aufrichtig gefreut und glaube, daß ſein feinfühliges Talent und ſein ehrliches Streben ihn zu einem guten Künſtler werden laſſen, der das Mittelmaß weit überſteigen wird.

Noch ein zweites Bild badender Knaben beſitze ich, nämlich eines von Edward Munch, dem vielgenannten norwegiſchen Maler. Ein zahmer Munch, und gerade deshalb gefiel er mir ſo gut, daß ich ihn kaufte. Es iſt ein originell empfundenes, ſtarkfarbiges, kräftiges Bild, welches noch nichts von dem nach meinem Gefühl Exzentriſchen ſeiner ſpäteren Arbeiten aufweiſt. Dieſen letzten kann ich nicht immer folgen, und da, wo ich es vermag, habe ich häufig die Empfindung — ich denke an ſeine »eine Liebe« — als wenn eine üble, alkoholvergiftete Atmoſphäre mich umgäbe. Mir kommen bei dieſen Bildern jene widerlichen Straßenſzenen in Erinnerung, die ich vor 20 Jahren in Auſtralien ſah, wo Weiber in ſinnlos betrunkenem Zuſtand öffentlich umherlärmen, bis ſie, entſetzlich ſchreiend, von Poliziſten abgeführt werden. Ja, um es geradezu herauszuſagen, manche jener Bilder erſcheinen mir wie die Halluzinationen eines ähnlichen Zuſtandes. Mich ſtoßen dieſe Bilder direkt ab, wenn ich auch zugebe, daß es ein eigenartiges und ganz hervorragendes Talent iſt, welches ſie geſchaffen. Die übertriebene Bewunderung aber, die Munch und ähnlichen Künſtlern zuteil wird, erkläre ich mir aus der Furcht mancher, an einem neuen Talent vorbeizugehen, ohne es rechtzeitig erkannt zu haben. Früher blieben Genies unentdeckt, das darf jetzt ja nicht wieder paſſieren, alſo: Erkennen und bewundern wir! Jedes Zeitalter hat eben auch ſeine typiſche Schwäche! — Aber auch auf manche ehrliche Menſchen wirkt Munch geradezu faszinierend. So lernte ich einſt einen Herrn kennen, der Leibl verkaufte, um mehr Munchs kaufen zu können, derartig liebte er deſſen Bilder. Doch »wer nicht liebt und wer nicht irrt, der laſſe ſich begraben«.

Eichler ist eines jener Talente, die sich selbst in ihrem Können nie genügen. Deshalb vernichtet er unablässig viele seiner Arbeiten und hat für diejenigen, die dieser Zerstörungswut entgehen, nur, wie er sich ausdrückt, ein mitleidiges Interesse, wenn er sie später einmal wieder beschaut. Es ist ihm daher kaum möglich, Ausstellungen zusammenzubringen, denn er besitzt keine seiner Bilder — sein Atelier ist leer, absolut leer. Die lange Zeit seiner Arbeit für die »Jugend« erscheint ihm bei seinem jetzigen Wunsch, rein malerische Werke zu schaffen, als großer Umweg, als wenn man von seiner Heimat Sachsen »nach Berlin über München reisen« wollte. Und doch möchte ich meinen, daß gerade sein Arbeiten für die »Jugend« ihm Gelegenheit gegeben hat, eine der stärksten Seiten seines Talentes, die poetische, voll zum Ausdruck zu bringen. Eichler besitzt nicht nur dieses poesievolle Empfinden in hohem Maße, er verbindet es auch mit einem außergewöhnlich großen Kompositionstalent, welches — und dies ist das Kriterium — uns all' seine Schöpfungen eben als denkbar einfach und natürlich hingegossen erscheinen läßt. Daher sind auch Künstler so sehr verschiedener Art, wie Greiner und Richard Kaiser, Feldbauer, Putz und Habermann, und Trübner sich darin ganz einig, daß Eichler ein eigenartiges, großes Talent besitzt, ein Talent, welches mit ihm nur wenige teilen. Die stark ausgeprägte, eigene Auffassung macht, trotz der so großen Verschiedenheit des Gegenständlichen, die Eichlerschen Bilder und Zeichnungen stets sofort kenntlich. Dies sei der Ausfluß rein arischer Rasse wie Eichler meint, denn der arische Künstler

ſei ſchwerfällig und einſeitiger, als ſein Kollege »gemiſchten« Blutes. Nach Eichlers Anſicht äußert ſich das gemiſchte Blut auch in der Kunſt — es werde alles einmal probiert, nachempfunden und nachgemacht, Gegenſtand wie Malart, das öſtliche ungeheuer leichte Auffaſſungsvermögen befähige eben zur Anpaſſung und Wiedergabe fremdeigentümlicher Ideen, Welten und Anderer Könnens. Auch ich ſelbſt habe übrigens in München Maler kennen gelernt, die nacheinander Liebermann, Uhde, Kalckreuth, Slevogt und einige Impreſſioniſten mit nur geringer Beifügung perſönlicher, geiſtiger Eigenſchaften wiedergaben. Gibt es aber nicht auch ganz »reinraſſige« ariſche Nachempfinder?

Nichts liegt mir perſönlich übrigens ferner, als Künſtlern — ich könnte eine ganze Reihe aufzählen — aus dieſem ſtarken Anpaſſungsvermögen auch nur den geringſten Vorwurf machen zu wollen. Es gibt nicht nur Fixſterne — auch Planeten — und wir befinden uns auf einem ſolchen recht wohl. Nur wirkliche und aufrichtige Begeiſterung iſt überhaupt imſtande, eine gute Nachbildung zu ſchaffen; aber ich kann mich der Berechtigung der Eichlerſchen Auffaſſung, daß auch in der Malerei nur das Starke, ganz Reinraſſige die wirklichen, dauernden Kunſtwerte, auch heutzutage, ſchafft, nicht verſchließen. Aus ganz demſelben Grunde bin ich auch der Anſicht, daß es für deutſche Künſtler ganz verfehlt iſt, ſich der franzöſiſchen, ſchottiſchen, holländiſchen oder überhaupt irgendeiner fremdländiſchen Mal- oder Auffaſſungsweiſe anzupaſſen. Mögen die Franzoſen, wie ſo oft behauptet wird, wirklich tauſendmal beſſer »malen« als unſere heimiſchen Künſtler, eine deutſche Malerei nach franzöſiſcher Art iſt nicht Fiſch und nicht Fleiſch. Der Tigerlöwe im zoologiſchen Garten war mir ſtets ein höchſt unſympathiſches Tier; eine ſchöne deutſche Hauskatze iſt mir unendlich viel lieber.

Als wir Eichler zum erſten Male vor zwei Jahren in ſeinem Atelier beſuchten, ſaß er in dem großen Raum, der abſolut leer war, allein in einer Ecke und las Gedichte. Ich glaube, es war Liliencron, für deſſen unerreichte poetiſche Kraft der Landſchaftsſchilderung er die gleiche Bewunderung wie ich empfindet. Zu kaufen war von ihm

nichts, denn er hatte nichts. Erſt im letzten Jahre fand ich einige wenige Sachen bei ihm im Atelier, die mir allerdings die Auswahl recht ſchwer machten. Als erſtes Bild von einem Maler nehme ich immer am liebſten ein durchaus für ihn charakteriſtiſches, eine ſeiner Lieblingsdarſtellungen. Deshalb wählte ich den alten Hirten — bei mir zu Haus auch »der Rieſe und die Schafe« genannt. Denn die vielleicht durch die Eigenartigkeit des Materials hervorgerufene, eigentümliche Luftperſpektive läßt die Schafe im Verhältnis zum Schäfer ſehr klein oder ſehr nahe erſcheinen. Das Bild iſt mit Tempera auf eine große Eichenplatte gemalt, deren ſtarke, nur wenig getönte Maſerung, die natürlichen Kurven des großen Ackerfeldes in der Mitte darſtellen. Es iſt gegenwärtig eine Liebhaberei von Eichler, die Mitte eines Bildes faſt oder ganz leer zu laſſen und die Kompoſition ausſchließlich ſeitlich zu verteilen. Beſonders ſchön hebt ſich auf dieſem Bilde der ſpätherbſtliche Tannenwald mit den verſtreuten gelben Birken gegen den trüben Novemberhimmel ab. Von Eichlers großem, rein maleriſchem Können legt das zweite Bild, welches ich von ihm beſitze, ein glänzendes Zeugnis ab: Seine Frau im Schnee, umgeben von Wald. Bei ſtarker Kälte hat ihm hier ſeine junge Frau Modell geſtanden; nur die Frau tut ſo etwas, ein Modell würde ſich wohl beſtens bedanken! Dies Bild iſt von Zornſcher Friſche, es begeiſterte uns gleich. Es iſt an zwei Tagen in nur wenigen Stunden entſtanden, denn die bittere Kälte, die man Frau Eichler anſieht, machte es ihr, trotz der ihre Füße umgebenden Wärmkruken, unmöglich, länger zu ſtehen. Vielleicht verdankt das Bild gerade dieſem Zwang ſchnellſten Arbeitens ſeine koloſſale Friſche.

Es iſt eine Lieblingsidee von Eichler, eine große, dekorative Arbeit zu leiſten. Auf der diesjährigen Ausſtellung 1908 iſt ſein Erntefeſt jedenfalls das Beſte, was da an dekorativer Kunſt geboten worden. Wenn man es nach vielem Suchen endlich gefunden hat, es iſt in dem äußerſten Winkel der Ausſtellung untergebracht, ſo kommt man ſchwer wieder davon weg. Hier iſt dekorative Malerei geiſtig vertieft gegeben, nicht nur ein geſchmackvolles Hinſetzen zueinander paſſender lebhafter Farben, wie bei anderen dekorativen Arbeiten der Ausſtellung.

Als ich letzter Tage gemütlich in Eichlers traulicher Wohnung saß und Eichler mir die von ihm mit andern Künstlern getauschten Bilder zeigte, sah ich einen jener Feldbauerschen Akte, die ich vor zwei Jahren zuerst in der Ausstellung der »Scholle« im Glaspalast ausgestellt fand. Mit welch anderen Augen aber sah ich das Bild heute als damals! Damals hat mich das geradezu häßliche des Modells derart gestört, daß ich mich niemals hätte entschließen können, ein solches Bild zu kaufen. »Ziemlich brutal« war damals auch mein erster Gedanke, wie man ihn heute noch so vielfach über Feldbauer (und verstärkt über Corinth) ausgesprochen hört. Die ungeheure Frische und dabei die feintönigen Farben, der unübertrefflich wahre Fleischton hatten mich allerdings auch damals gleich sehr stark interessiert. Künstler, wie Habermann, setzten sich natürlich über das Häßliche des Modells hinweg. »Der kann schon was, der hat Talent.« Jetzt beim Wiedererblicken begeisterte mich geradezu eines jener Bilder so sehr, daß ich Eichler gleich meinen Wunsch aussprach, Feldbauer kennen zu lernen und ihm eventuell etwas abzukaufen. Da Feldbauer infolge seines Zerwürfnisses mit der Scholle — es war an seiner gar zu realistischen Darstellung des weiblichen, noch dazu häßlichen Aktes Anstoß genommen (hätte man bei einem schönen vielleicht durch die Finger gesehen?) — nicht ausgestellt hatte, wollte ich Feldbauer in seinem Atelier besuchen. Das ist nicht so einfach, sagte Eichler, er macht nicht auf! An der Ateliertür sind Schilder angebracht mit Aufschriften wie: »Klopfen unnötig«, und »es wird niemals und niemandem geöffnet« usw.

Eichler schrieb ihm also eine Karte, und am anderen Morgen verstand Frau Eichler telephonisch Feldbauers pessimistische Einwendungen, es habe keinen Zweck, ich würde ja doch nichts kaufen, er arbeite gerade an zwei Schimmeln im Karl Theodorschen Stall, geschickt zu widerlegen. Stört man schon einen Künstler in seiner Arbeit nur höchst ungern, so war ich in diesem Fall (da mir gesagt war, Feldbauer könne als derber Oberbayer sehr kurz angebunden sein) keineswegs unglücklich, ihn nicht in seiner Wohnung anzutreffen und ungestört seine Bilder unter Führung seiner liebenswürdigen Frau, die

auch Malerin ist, studieren zu können. Ich fand, was ich erwartet hatte, einfache Sujets, die an sich kein besonderes Interesse bieten, in durchaus realistischer, aber meisterhaft kraftvoller Darstellung. Pferdebilder, Akte und Bäuerinnen bildeten die Hauptsache. Zumeist alles in gedämpften, stumpfen Farben, alles nüchtern, aber mit einer unglaublichen Solidität gemalt, mit einer Sicherheit, die mich, trotz der großen Verschiedenheit der Technik, bei einigen Bildern, z. B. dem Kopf der Bäuerin, immer wieder an Leibl erinnerte, bei anderen an den modernen deutschen Franz Hals: Corinth. Die Feldbauer'schen Bilder machen den Eindruck des gänzlich sorglos Hingesetzten. Daher war ich zuerst etwas erstaunt, als mir seine Frau erzählte, wie ungeheuer angestrengt und wie sorgfältig Feldbauer arbeite, derartig, daß er häufig von einer scheinbar so einfachen Studie ganz erschöpft heimkehre. Alle seine Bilder malt er prima, er übermalt nicht, um ihnen nicht den Reiz der Frische zu nehmen. Er fängt eine Arbeit bei dem ihm zunächst befindlichen Teil derselben an — bei einem ihm zugekehrten liegenden Akt z. B. bei den Zehen — und malt dann immer weiter ins Bild hinein. Wie er mir sagte, könne er sich hierdurch immer noch steigern und liefe nicht Gefahr, sich zu früh zu verausgaben. Ich denke mir diese Malweise ungefähr ebenso schwierig, wie das unmittelbare Aushauen einer Statue aus dem Block, Korrigieren und Übermalen ist hier ausgeschlossen. Vielleicht wirken Feldbauers Bilder gerade durch diese unmittelbare Malweise so fabelhaft selbstverständlich und einfach, als ob sie ganz ohne Mühe entstanden seien. Dieses Verfahren, das auch Leibl und Trübner nach glaubhafter Versicherung früher befolgt haben sollen, habe ich hier zum erstenmal im Atelier kennen gelernt. Uns Laien und Liebhabern kann es im Grunde genommen ja gleichgültig sein, auf welche Art jeder Künstler das sich selbst gesteckte Ziel erreicht, gerade so, wie es für den Leser ohne jede Bedeutung ist, ob ein Dichter oder Musiker sein Kunstwerk gleich aus einem Guß hinsetzt oder dieselbe Wirkung eben nur durch sorgfältiges, nachträgliches Feilen erreicht. Solange nur ein wirkliches Kunstwerk überhaupt geschaffen wird, kommt es auf das »Wie« dieses Schaffens niemals an. Denn wohl nirgend mehr als in der Kunst hat

das alte Wort, daß viele Wege nach Rom führen, Berechtigung — hat der Pilger nur die nötige Kraft.

Die Bewunderung, die ich für die Feldbauersche Kunst empfand, zeigte mir, daß für mich das Gegenständliche in der Malerei, wenigstens augenblicklich, mehr in den Hintergrund getreten ist. Momentan interessiert mich in den Ausstellungen wirklich nur noch die schöne, absolute Malerei, das rein malerisch Gute, und ich finde, daß gerade das so häufige Sehen großer Bilderausstellungen mit zwingender Notwendigkeit zu diesem Standpunkt führt. Dennoch aber ist es die Verbindung von rein malerischem, höchstem Können mit gesteigertem, innerem, geistigem Leben, welche die höchsten Kunstwerte in der Malerei schafft, — doch solche Genies sind notwendigerweise ebenso selten wie Beethoven oder Goethe.

Als nun vor meinem Fortgehen Feldbauer selbst erschien, war ich aufs angenehmste durch seine Persönlichkeit überrascht. Herzerquickend gerade und frisch. Zuerst meinte er zwar, daß mir wohl nichts gefallen habe, doch das »Alles« seiner Frau belehrte ihn eines anderen. Nur die Auswahl wurde mir auch hier schwer. Seine sämtlichen Akte waren großartig gemalt. Aber dennoch konnte unter den vorhandenen nur ein prachtvoller Rückenakt in Betracht kommen. Denn um Bilder, wie Radierungen, in Kästen beiseite zu stellen, um sie nur gelegentlich allein oder mit Künstlern oder Kennern zu besehen, — im Prinzip habe ich nichts hiergegen einzuwenden — im Gegenteil — danach ist meine Kunstkasse leider nicht beschaffen. Ich sagte dies Feldbauer ganz offen, und er begriff auch die Notwendigkeit meines in diesem Fall so unkünstlerischen Standpunktes. Außer diesem Rückenakt erwarb ich gleich eine Bäuerin, welche im hellen Sonnenlicht sitzend dargestellt ist. Eine großartige, reife Arbeit, je länger ich sie ansah, um so mehr vertiefte sich der Eindruck bei mir. Dabei ist diese stumpfsinnig dahin blickende Bäuerin sicher kein Objekt persönlichen Interesses. Es ist die absolute Malerei, die große Kunst des Malens, die auch bei diesem gegenständlich so gleichgültigen Bild noch immer in mir nachwirkt. Die Reproduktion kann hiervon natürlich nichts wiedergeben, sie eignet sich naturgemäß besser für mehr zeichnerische

oder durch ihren Gegenſtand intereſſante Bilder, ſie gibt uns nicht mehr, als der kümmerliche Klavierauszug uns von einer orcheſtral großen Symphonie bietet, quaſi eine dürftige Inhaltsangabe.

Feldbauer ſteht ganz und gar auf dem Trübner-Liebermann'ſchen Standpunkt, daß es nur auf das rein fachgemäß beſte Malenkönnen in ſeiner Kunſt ankommt. Dieſem Standpunkt entſpricht es durchaus, daß Feldbauer den erſten, d. h. meiſtgenannten Künſtler der Münchner Künſtlergenoſſenſchaft, deſſen Bilder von früheren Jahren her einen Weltruf genießen, der heute durch nichts mehr gerechtfertigt ſein würde, (es ſei denn durch die Dollars der Amerikaner) mit einem jener ſchlimmen Irren verglich, die zu krank für Geſunde und zu geſund ſind, um als Kranke betrachtet zu werden, und die ihren Mitmenſchen das Daſein ganz beſonders erſchweren. Es entſpricht ſeinem künſtleriſchen Standpunkt auch, daß er bei der Auswahl der Modelle von jeder Formenſchönheit abſieht, in dieſer Richtung ganz gleichgültig iſt. Denn wenn auch Feldbauer der Meinung iſt, daß in München faſt gar keine guten Modelle aufzutreiben ſeien, worüber übrigens nicht nur er, ſondern ſehr viele Künſtler klagen, ſo wirft ſich einem doch die Frage auf, woher denn andere Künſtler ſo viel formenſchöne Modelle bekommen. Am nächſten Tag kam in unſerer Unterredung mit Trübner dasſelbe Thema zur Erwähnung. Trübner meinte, daß das Häßliche künſtleriſch leichter zu treffen ſei und dem Maler eher glücke. Er ſei deshalb von der geglückten Arbeit befriedigt, und dieſe Freude, das Charakteriſtiſche richtig getroffen zu haben, veranlaßte ihn dann, häufiger Häßliches zu malen.

Da Feldbauer ſich ganz im Klaren darüber iſt, daß derartige Bilder ſo gut wie unverkäuflich ſind, gleichviel wie gut die Malerei an ſich ſei, ſo ſind es trotz aller Häßlichkeit des Gegenſtändlichen jedenfalls unter allen Umſtänden rein ideale Ziele, die ihn zu dieſen Darſtellungen treiben, wogegen bei den Bilderverfertigern der konventionellen Bonbonnièrenbeautés, die ſich als Apoſtel der idealen Schönheit gerieren, zumeiſt der rein materielle Geſichtspunkt der leichten Verkäuflichkeit das treibende Motiv iſt. Aus ganz gleichen idealen Geſichtspunkten lehnte Feldbauer es ab, trotz eines hohen ihm an-

gebotenen Honorars ein geglücktes Bild in ähnlicher Weise zum zweiten Male zu malen. Ich bat nun Feldbauer sehr, mir ein Aktbild zu malen, welches bei sonstiger, gänzlicher künstlerischen Freiheit eine Art Kompromiß zwischen den Anforderungen, die ich an ein Bild, welches ich aufhängen will, zu stellen gezwungen bin, und seiner eigenen Auffassung darstellt. Er versprach es mir und so hoffe ich, ein wirklich schönes Bild von ihm zu erhalten.

Feldbauers Äußerung, daß er nie gedacht habe, seine Arbeiten überhaupt zu verkaufen, erinnerten mich an meinen Hamburger Malerfreund Friedrich Schaper. Und in der Tat, zwischen Feldbauer und Schaper besteht in ihrer ganzen Kunst und selbst in ihrem Persönlichen manche Ähnlichkeit, wie denn auch die Parallele zwischen Feldbauer und Eichler einerseits, und Schaper und Illies andererseits sich mir immer wieder aufdrängte.

Ein drittes, kleineres Bild, welches ich erstand, gibt Feldbauers famosen Humor wieder. Eine kleine Tegernseer Bäuerin, ganz von hinten, in ihrer farbenfreudigen rot und schwarzen Tracht. Mit großer Komik machte uns Feldbauer die Redseligkeit dieses Modells nach, die es ihm fast unmöglich machte, überhaupt eine Rückenansicht zu malen, da sie bei ihrem Schwätzen sich fortwährend umdrehte. Interessant war für mich bei dieser Gelegenheit die Bemerkung, daß es für Feldbauer schwerer sei, in seiner Malweise kleinere Formate zu malen als große. Im selben schmalen Hochformat, wie dieses Bauernmädchen, ist auch der aufgespießte Hecht, den ich einige Wochen später zugleich mit dem prachtvollen Karl Theodorschen Apfelschimmel von ihm kaufte.

Bei meinem diesmaligen Aufenthalt in München wollte ich auch Püttner, ebenfalls ein starkes Talent der »Scholle«, besuchen. Ich war auch in seinem Atelier, doch er selbst lag leider mit Typhus im Krankenhaus. Ich konnte daher nur einen ganz flüchtigen Blick auf seine Arbeiten werfen. Im Spätherbst erwarb ich von ihm sein großes »Puppenbild«, ein Bild, welches äußerst charakteristisch die von Trübner ausgehende und doch selbständige Malweise Püttners wiedergibt.

Es ist mir aufgefallen, daß in der Scholle eigentlich gar kein Nachwuchs ist, daß junge Talente wenigstens gar nicht zum Vorschein treten. Daß trotzdem stets neue Talente vorhanden sind, auch wenn sie einstweilen nicht in der Öffentlichkeit erscheinen, unterliegt wohl keinem Zweifel, wenn auch nicht immer gleichzeitig Meister wie Hans Thoma, Klinger, Böcklin, Leibl, Uhde, Habermann, Trübner, Liebermann, Corinth, Schönleber, Kalckreuth, Lenbach und Stuck u. A. nebeneinander wirken. Wäre dieser scheinbare Mangel an ausgeprägten neuen Talenten nur in der Scholle erkenntlich, so könnte man leicht auf den Gedanken kommen, daß es die dekorative Art dieser Gruppe sei, die sich bereits wieder verausgabt habe. Aber da dieses Fehlen des Nachwuchses sich, wie mir scheinen will, auch in den Sezessionen und anderen Künstlergruppen bemerkbar macht, so möchte ich fast fürchten, daß wir aus einer Periode der Meister unbemerkt in eine der Epigonen einzutreten im Begriffe sind. Vom Hochgebirge sind wir auf ein Plateau gelangt — es fehlen die markanten, gewaltigen Spitzen — alles ist bei ziemlich hohem Niveau mehr ausgeglichen. Ein bißchen Liebermann, ein bißchen Thoma, nachdem das Böcklinen und Impressionieren etwas mehr aus der Mode gekommen ist. Wie in der Musik harrt man momentan vergebens auf ein jugendliches wirkliches Genie. Diejenigen jungen Künstler, welche anfangs so sehr talentvoll zu sein scheinen, sind sehr häufig nicht die Männer der Zukunft. Die Grenze ihres Talents wird häufig rascher erreicht, als nach dem energischen Anfang zu vermuten war. Oder der gefährliche Strom des Lebens treibt sie ab von ihren Zielen. Sind wirkliche große Künstler unter den jetzt heranwachsenden jungen Männern — es können nur solche sein, die, wie Feldbauer, für ihre Kunst auch zu leiden verstehen — so stehen sie vielleicht abseits und unerkannt zur Seite, und ihr Talent bleibt lange und rauh verschlossen, um unerwartet sich eines Tages dann um so gewaltiger zu offenbaren. Nur ein Kunstgenosse kann mit Sicherheit das Talent in einem Anfänger sichten, aber auch er kann nicht sagen, ob es seinen Besitzer zum Elend oder zum Ruhm führt, denn zur Erreichung eines hohen Zieles darf eben auch der Mensch im Künstler nie versagen.

Einen ſchönen Abſchluß fand unſer Münchner Aufenthalt in einem Beſuch bei Trübner in Starnberg. Wir fanden den 65jährigen, jugendlichen Meiſter in einer neben der Kellers gelegenen, an den See grenzenden herrlichen Sommervilla. Die eben vollendeten Arbeiten, Bilder vom See mit Buchenwald, wie nur Trübner ſie malen kann, bewieſen ſeine alte Schaffenskraft und Schaffensluſt, ſie hatten eine wunderbare Friſche. Vieles und Geiſtvolles über Kunſt hörte ich von ihm, wie denn auch für mich ſeine Schrift »Perſonalien und Prinzipien« zu dem Intereſſanteſten gehört, was ich über Malerei geleſen habe. Ihr Wert iſt doppelt ſo groß, weil nicht nur ein Kenner, ſondern auch ein Könner und zwar einer von Gottesgnaden, aus ihr zu uns ſpricht. Trübner führte uns durch ſeinen ſchönen Garten, der von der Höhe einen weiten Blick auf den See erſchließt, und unter die Buchen, ſeinen Lieblingsbaum. Hier werden in dieſem Jahre herrliche, echt deutſche Kunſtwerke entſtehen!

Meinen Plan, jetzt ein gutes Bild von Joſeph Damberger meiner Sammlung hinzuzufügen, konnte ich dieſes Mal leider nicht zur Ausführung bringen, trotz meines mehrfachen Beſuchs in ſeinem Atelier. Dagegen erſtand ich von Karl Haider, den ich in Schlierſee aufſuchte, einen ſchönen, typiſchen »Haider« — ein tiefſten Frieden atmendes Abendbild ſeiner herbſtlichen oberbayeriſchen Landſchaft, deſſen ernſter, gotiſcher Wald feierlich wie ein Dom ſich gegen den dunkelnden Himmel abhebt.

Durch Vermittlung von Feldbauer erhielt ich auch noch eines der ſchönen Tierſtücke von Charles Tooby — einen Fiſchreiher, der in ſeiner etwas ſchweren aber vorzüglichen Malweiſe faſt ebenſo gegenſätzlich zu Feldbauer wirkt, wie Haider. Meine weiteren Münchner Wünſche: Samberger, Keller, Zügel, wie auch den Schweizer Hodler mußte ich für dieſes Mal aufgeben. Aber ein feintoniges Stilleben von Landenberger, ein Perlhuhn, dem ſich jetzt die »Buben am Waſſer« anſchloſſen, kam noch hinzu.

Von Richard Pietzſch ſind zurzeit unter meinen Bildern eine oberbayeriſche Vorgebirgslandſchaft, ein kleines, tieffarbiges Waldinnere

und ein großzügiges vornehm toniges Winterbild aus den Schären bei Stockholm. Pietzsch besitzt ein starkes Empfinden für die Großartigkeit des Kolorits in der Landschaft.

Von Münchner Bildern besitze ich auch ein kleines Bild von Schramm-Zittau, natürlich das liebe Federvieh darstellend. Ich erhielt es von Richard Kaiser. Trotz seiner Kleinheit sind alle typischen Eigenschaften des Künstlers in ihm wiedergegeben.

Auf dieselbe Weise gelangte ich zu einem kleinen sehr feinen Bilde von Philipp Klein, das Kaiser früher mit diesem Künstler gegen eine seiner Arbeiten getauscht hatte. Unwillkürlich muß ich bei diesem Bild immer an den Maler selbst denken, den Gertrud, Kaiser und Frau und ich einmal in seinem Atelier besuchten. Wie lachend vergnügt und zufrieden stand er da unter all' seinen Bildern, von denen einige an Uhde, andere an Liebermann und Slevogt erinnerten. Keine pekuniäre Sorge drückte den von Haus aus Wohlhabenden, die Arbeit, über die er selbst glücklich und mit der er auch selbst zufrieden war, floß ihm leicht aus dem Pinsel — er erzählte strahlend, Uhde hätte ihn sehr gelobt — und Cassirer verkaufe flott was er schüfe. Hier siehst du einmal einen wirklich glücklichen Künstler, waren meine Gedanken, als ich fortging. Und nach wenigen Monaten las ich in der Zeitung, daß er in einem Sanatorium, in welchem er vergebens Heilung gesucht hatte, gestorben sei.

Zu meinem großen Bild von Romain Steppe bin ich eigentlich durch einen reinen Zufall gelangt. Ich sah das Bild bei Bock und seine großzügige, saftig schwere belgische, echte Ölmalart gefiel mir so sehr, daß ich, der ich an einen Ankauf des teuren Bildes überhaupt nicht dachte, Bock gegenüber es offen sehr lobte. Und schließlich bin ich denn doch glücklicher Besitzer des Riesenbildes geworden. Der Name des Künstlers war mir gänzlich unbekannt, aber die wirklich gute Malerei verleitete mich schließlich doch zum Kauf. Ich wußte also nicht, da ich von belgischer Malerei herzlich wenig gesehen hatte, ob ich es hier mit einem Original-Meister oder einem Nachempfinder zu tun hatte, nahm aber das erstere an, da das Bild einen zu eigenartigen und ausgeprägten Charakter hatte. Deshalb war es mir recht angenehm, später

in Chamonix von einem Antwerpener Kunſtfreund zu erfahren, daß Steppe zurzeit als der erſte belgiſche Marinemaler gilt. Glück gehört eben auch zum Bilderkaufen, wie zu allem im Leben!

Noch möchte ich zwei Bilder von dem Münchner Maler Eckenfelder nennen, die ich beide direkt vom Künſtler kaufte. Beides ſind Pferdebilder, die, wenn ſie auch nicht die Vollkraft und Originalität Feldbauerſcher haben, doch viele, namentlich farbige Reize beſitzen. Erinnern die Schimmel in der Schwemme noch etwas an die ſpätere, große Periode Zügels, ſo ſind die in der Sonne ſtehenden Rappen, nach meiner Anſicht, ſchon eine ganz ſelbſtändige Arbeit.

Schließlich möchte ich noch einer ſehr feinen Aquarell-Miniatur auf Elfenbein — Gertrud darſtellend — Erwähnung tun, durch die mich unſer lieber Klobenſteiner Nachbar und großer Künſtler, Prof. F. Simm, unendlich erfreut hat.

Als ich zum erſten Male — es war bei Caſſirer in Hamburg — vor vielleicht zehn Jahren franzöſiſche Impreſſioniſten ſah, war ihr Anblick für mich ein durchaus befremdender. Ihre Kunſt lag mir ſo fern, wie die der Japaner — ſie redeten zu mir in einer fremden Sprache, die ich nicht verſtand und deren Schönheit ich deshalb auch nicht empfinden konnte. Ihre Bilder wirkten auf mich, der ich damals an ſie noch den Maßſtabe der Ruths'ſchen Kunſt anlegte, viel zu bunt und ohne Schatten, ohne Linienführung — alle Form erſchien mir aufgelöſt und verſchwommen. Und gerade wie in die japaniſche Kunſt, ſo konnte ich mich nur ganz allmählich in dieſe neue franzöſiſche hineinſehen. Dies wurde mir um ſo ſchwieriger, als ſie ganz unvermittelt und nicht als Ganzes, ſondern nur ſtückweiſe an mich herantrat, und mir außerdem ihr Verbindungsglied — die letzten luminiſtiſchen Bilder Turners — unbekannt waren. So empfand ich damals — und wie begeiſtert war ich letztes Frühjahr von der franzöſiſchen Ausſtellung im Krefelder Muſeum! Dort hatte der umſichtige Leiter eine die ganze, modern-franzöſiſche Kunſt umfaſſende, vorzügliche Ausſtellung zuſammengebracht, von den Meiſtern von Fontainebleau und Barbizon bis zu der allerneueſten Richtung der Neo-Impreſſioniſten etc.

Niemals iſt es mir ſo ſehr zum Bewußtſein gekommen, wie groß die Macht unſerer Muſeumsdirektoren in kunſterzieheriſchem Sinne auf den Laien ſein kann, wenn ſie in verſtändiger Weiſe ausgeübt wird. Denn gerade das Vorführen einer neuen Richtung in ihrem ganzen Zuſammenhang erleichtert dem Neuling das Verſtändnis ganz ungemein, und

was ihn sonst, isoliert, höchst befremdend und als unberechtigt abgestoßen haben würde, wird ihm hier als einzelnes Glied in der wohlgefügten Kette leicht verständlich erscheinen.

Selbst in Paris fand ich keine Gelegenheit, die moderne französische Kunst wieder so übersichtlich und geschlossen zu sehen, denn das Luxembourg bietet nur wenig von ihr und die großartige Durant-Ruellesche Sammlung beschränkt sich lediglich auf die Impressionisten. Ich hege daher förmlich ein Gefühl des Dankes gegen den mir persönlich unbekannten Direktor des Krefelder Museums dafür, daß mir durch seine Arbeit die Bekanntschaft der modernen französischen Kunst geworden und mir deren große Schönheit zum Bewußtsein gelangt ist.

Eine glückliche Fortsetzung dieses Eindringens in die neue und neueste französische Kunst wurde mir in Paris durch die Bekanntschaft mit Wilhelm Uhde ermöglicht. In Uhde lernte ich einen gründlichen Kenner der allerneuesten Richtung kennen, der es sich zur Aufgabe macht, die stärksten Talente des Salon des Indépendants zu fördern. Und wahrlich, der Schritt von Corot oder Daubigny zu Cézanne ist kaum größer als der weitere bis Manguin Signae etc.

Es liegt nicht im Rahmen dieser Zeilen, diese Entwicklung hier zu schildern, denn ich will mich lediglich auf meine eigenen Bilder beschränken. Aber ganz unvergeßlich werden für mich die Stunden sein, die ich in der Durant-Ruelle'schen Sammlung verbracht, wo ich der geradezu unerhörten Farbenschönheit Renoirs in ihrer vollsten Pracht zum erstenmal gegenüberstand. Sie gehören zu den schönsten, die ich im Kunstgenuß erlebt habe. Wenn man ein großes, überwältigendes Kunstwerk zum erstenmal gesehen und erfaßt hat, so ist es einem, als hätte man in die Sonne selbst geblickt. Der Eindruck des Werkes spiegelt sich in meinem Empfinden noch lange, nachdem es meinen Augen entrückt ist, wieder, es läßt mein inneres Auge förmlich geblendet und ist dann zeitweise schwer aufnahmefähig für die Werke anderer Künstler.

Durch Uhde erwarb ich, außer einer ganzen Reihe von Bildern Auguste Herbin's auch zwei von Picasso, einen herrlichen Courbet und eines von Sisley. Dieses letztere stellt eines seiner Lieblingsmotive,

die Ufer der Seine, mit Staffagen dar. Der heiße Julitag ſcheint förmlich in der Luft zu zittern — zart und duftig iſt die Landſchaft — meiſterhaft iſt das weiße Segel des Bootes und die Figur des Mannes im Raum.

Je länger ich Bilder ſammle, je mehr ziehe ich es vor, eine ſelbſt nur kleinere Arbeit oder gute Studie von einem erſtklaſſigen bahnbrechenden Meiſter, als ein noch ſo gutes, ausgeführtes Bild von einer Größe zweiten Ranges zu erwerben. Denn auch bei der Studie oder Skizze des großen Künſtlers verſpüre ich dieſelbe kraftvolle Hand und den neuſchöpferiſchen Kopf — mir treten ſofort auch ſeine großen Werke in die Erinnerung — bei dem ausgeführteſten Bild eines Nachempfinders aber bin ich in meinen Betrachtungen ſogleich am Schluß und habe nur die wenig befriedigende Erkenntnis »wo Bartels den Moſt geholt«; dies ſelbſt wenn das techniſche Können des zweiten Künſtlers gänzlich einwandfrei iſt und das des Meiſters erreichen ſollte. Aus dieſem Grunde haben mich z. B. die Bilder ſo mancher, ſonſt ganz guter Berliner Sezeſſioniſten nie zum Ankauf reizen können. Acht Takte von Mozart ſind mir lieber als eine ganze Sonate von Clementi.

Den Gegenſatz der neueſten Neo-Impreſſioniſten zu den ihnen gegenüber ſchon faſt altmeiſterlich wirkenden Meiſtern von Barbizon drückt Uhde in folgenden Worten aus:

»Certes, nous les aimons, ces esprits forts de la peinture, ces cerveaux pleins de courage, ces inventeurs admirables de nouvelles formules. Ce sont eux qui donnent le style d'un siècle.«

»Leur travail est la mathématique, car c'est l'intelligence qui les conduit, une intelligence accompagnée par un sentiment distingué et le tact d'une culture exquise. Nous admirons ces couleurs minutieusement choisies et distribuées, basées sur une synthèse, ce soleil bien tempéré par une puissante logique.

Mais nous aimons aussi les autres qui sont conduits dans leur œuvre par leur sentiment, un sentiment accompagné par un esprit clair et exact; dont les couleurs proviennent de leurs cœurs abondants, de leurs yeux éternellement juvéniles et dont le soleil est devenu encore plus lamboyant par la chaleur de leur sang.

Nous les aimons, et parmi eux Auguste Herbin. Sa peinture n'est pas une chose »intéressante« mais grande et belle; elle n'occupe pas par des démarches cérébrales notre intelligence, mais elle évoque par sa passion la nôtre. C'est tout d'abord notre cœur qui la remercie.

Pas toujours, les choses les plus compliquées produisent un grand effet, mais souvent les plus simples. Dans les poésies de Homère il n'y a pas de synthèse, pas de simplification, pas de stylisation, mais le soleil, un cœur admirable et le tact d'un grand artiste. A travers tous les siècles c'était suffisant pour produire des chefs-d'œuvre.

Ainsi nous trouvons dans les peintures de Herbin une jeunesse passionnée, une joie de vie forte et victorieuse et des couleurs flamboyantes et distinguées dont la distribution parle d'une âme cultivée et productive. Il y a une infinie douceur, une harmonie superbe dans l'arrangement de ces taches fortes et simples.

Ah, je ne maudis pas ces esprits fins et selects qui nous donnent le style de notre temps, ces grands inventeurs de nouvelles choses; je les aime et je les admire et je tremble avec eux dans les anxiétés terribles et les délices suprêmes de leur production.

Mais il y a tant de belles choses et si l'on aime l'une il ne faut pas négliger l'autre. Une chose me parait sûre: quand les autres auront réussi à faire leur travail important ils découvriront qu'il y a tout près d'eux un autre empire aussi beau, aussi riche et ils prononceront avec un tendresse fraternelle le nom Auguste Herbin.«

Von dieſen neueſten Franzoſen beſitze ich zurzeit zwei Bilder von Picaſſo und eine ganze Reihe (20) von Herbin. Ein von duftigen Roſen umgebenes Kinderbild Picaſſos entſtammt wohl noch ſeinem früheren, noch mehr an Renoir anſchließenden Schaffen. Der ſpaniſche Bajazzo, feinzügig, dunkeläugig, mit tieftraurigem Blick iſt das großlinige Werk eines ganz eigenartigen, ganz ſelbſtändigen bedeutenden Meiſters.

Herbin beſitze ich in ſeinem hellfarbigen, ſonnendurchglühten Korſika, Landſchaften und Marinen, in Bildern aus Belgien mit breiten Kanälen, Windmühlen und trübem Himmel, in farbeſtrahlenden Blumen- und Fruchtſtücken, in Landſchaften mit Pappelgruppen und ſtillen, ſie wiederſpiegelnden Gewäſſern, alten Häuſerecken, feſtlich mit Trikoloren ge-

ſchmückten Straßen, Brückenbildern und einem ungeheuer kräftigen, in den ſtärkſten Farben gehaltenen Selbſtporträt. In all dieſen Bildern wird, wie bei den neueſten Franzoſen überhaupt, auch von dieſem äußerſt temperamentvollen Künſtler, der ſtets friſch an ſeine Aufgabe herangeht, wieder durch Linien umſchrieben.

Die Bilder von Herbin kann man mit deutſchen nicht zuſammenhängen, wie man auch, gerade wie bei den Japanern, nicht an deutſche Malweiſe denken darf, wenn man dieſe franzöſiſchen Arbeiten genießen will. Ihre Farbenfreudigkeit iſt einfach koloſſal. Dabei werden ganz reine Farben unvermiſcht und unvermittelt nebeneinander geſetzt, mitunter wird ſogar ein Stück Leinwand ausgeſpart. Betrachtet man die Bilder in der Nähe, ſo ſind ſie einem gänzlich unverſtändlich, tritt man aber 5 bis 6 Schritt zurück, ſo geht alles zuſammen, und es entſteht eine wunderbar intenſiv leuchtende Wirkung von größter koloriſtiſcher Kraft. Dieſe Bilder haben mein doch ziemlich dunkles Billardzimmer direkt zu einem fröhlichen Aufenthaltsort gemacht; ſie geben Licht und nehmen es nicht.

Die Innerlichkeit deutſcher Auffaſſung darf man bei dieſen Franzoſen nicht ſuchen — es ſind Malereien, die ſich nur an das ſinnliche Auge wenden, dieſem aber auch wunderbare Farbengenüſſe in ſo unglaublicher Fülle und Kühnheit vorführen, daß man über die Technik und das Können, die ſie auf dieſe Art zuſtande brachten, ſtaunen muß.

Es iſt ein ganz bewußter Gegenſatz zu dem »Charme« Monetſcher Malweiſe, der ſich in dieſem herben, an Cézanne und van Gogh ſich angliedernden farbigen, durchaus linear empfundenen Formgefüge äußert. Herbin wie Picaſſo erſtreben die denkbar größte Vereinfachung in Form und Farbenreiz. Sie gehen dieſen ihren Beſtrebungen auf verſchiedenen ſelbſtgewählten Wegen nach, der bei Picaſſo noch weiter zu ſtarken Linienbetrachtungen führt, als bei Herbin.

So intereſſant nun auch dieſe neueſte franzöſiſche Kunſt und ihre Bilder für mich ſind, und ſo gerne ich auch Werke von Aman-Jean, Maurice Denis, Vuillard, Manguin, Henri Matthiſſe u. a. erwerben

möchte, ſo kann es doch nicht in meiner Abſicht liegen, moderne Franzoſen zu ſammeln — das würde mich zu ſehr zerſplittern und mich am Ankauf guter deutſcher Bilder hindern. Hier aber iſt für mich das Feld, ſelbſt wenn ich mich mehr auf die ſezeſſioniſtiſchen Talente beſchränke, noch ganz unendlich groß. Und ſchließlich: Wie jedem ein Gedicht ſeiner Heimatſprache tiefer ins Herz klingt, als in einer noch ſo ſchönen fremden, ſo geht es mir auch bei Bildern — und bei ihnen, wie bei geliebten Menſchen, vermögen ſelbſt Schwächen unſerer Liebe keinen Abbruch zu tun.

Bad Kreuth, 15. September 1908.

Verzeichnis der Tafeln:

					Seite
Achenbach, Andreas:	Waldbach	Öl	48 × 40	cm	—
Beckmann, Max:	Des Künstlers Gattin	„	140 × 100	„	—
Brockhusen:	Ebbe	„	100 × 80	„	—
	Wolkiger Tag	„	100 × 80	„	—
	Landungsbrücke	„	100 × 80	„	—
	Kirschblüte	„	80 × 65	„	—
	Frühling	„	80 × 65	„	—
Carnevari:	Girlandenträger	„	103 × 52	„	19
Corinth, Lovis:	Die Geigenspielerin	„	200 × 120	„	84
	Perseus und Andromeda	„	200 × 175	„	—
	Das Strumpfband	„	160 × 120	„	—
	Mädchen mit Stier	„	260 × 175	„	—
	Matinée	„	75 × 63	„	—
	Reiter	„	135 × 110	„	—
	Schwarze Schatten	„	70 × 50	„	—
	Glas mit Blumen	„	40 × 30	„	—
	Putte	„	57 × 48	„	—
	Stimmung in Rot	„	90 × 70	„	—
	Beim Bade	„	55 × 44	„	—
	Das Modell	„	62 × 42	„	—
	Stürmische Ostsee bei Zoppot	„	70 × 48	„	—
	Jos. Ruederer	„	46 × 38	„	—
Courbet:	Der Wasserfall	„	55 × 45	„	93
Damberger, Joseph:	Dachauerinnen am Waldrand	„	82 × 63	„	89
Eckenfelder:	Schimmel in der Schwemme	„	51 × 37	„	91
	Gäule in der Sonne	„	42 × 28	„	91
v. Ehren:	Stilleben	„	60 × 55	„	—
Eichler, R. M.:	Der Schäfer Tempera a. Holz		141 × 103	„	81
	Bildnis im Schnee	Öl	110 × 80	„	81
Feldbauer, Max:	Hecht	„	77 × 20	„	87
	Tegernseerin	„	77 × 22	„	87
	Sitzender Akt	„	81 × 60	„	85
	Bäuerin	„	87 × 64	„	85
	Apfelschimmel	„	102 × 82	„	87

					Seite
Gebhardt:	Erasmus Studie	Öl	20 × 22	cm	61
	Der Vergeßliche	„	52 × 38	„	61
	Zwei Apostel	„	51 × 43	„	61
Greiner, O:	Fliehende Pane	Tuschzeichnung	43 × 28	„	25
Habermann:	Der verlorene Schuh	Öl	61 × 46	„	60
	Tanzende Bajadere	„	84 × 62	„	60
	Damenbildnis	„	80 × 80	„	60
	Kleine Landschaft	„	44 × 28	„	60
	Stockrosen	„	120 × 63	„	60
	Gertrud 1909	„	93 × 78	„	60
	Gertrud 1910	„	93 × 78	„	60
	Frauenbildnis 1877	„	48 × 42	„	60
	Bildnis in Grün 1899	„	78 × 52	„	60
	Frl. H.	„	51 × 43	„	60
	Gertrud 1904	„	84 × 79	„	53
	Mein Vater	„	87 × 63	„	59
	H. B. S. 1906	„	95 × 84	„	58
	Die Eitelkeit	Pastell	85 × 70	„	60
	Der Panama	„	75 × 60	„	59
	Olga	„	65 × 41	„	60
	Frauenkopf	„	41 × 37	„	60
	Giralda	„	66 × 52	„	60
Haider, Karl:	Herbstabend	Öl	65 × 55	„	89
Heine, Th. Th.:	Die Vestalin	„	48 × 45	„	66
	H. B. S. 1909	„	75 × 63	„	—
Herbin, Auguste:	Marché à Bastia	„	72 × 60	„	95
	Aus Korsika	„	72 × 60	„	95
	Kanal mit Weiden	„	72 × 60	„	95
	Stilleben	„	73 × 60	„	95
	Kanal in Holland	„	65 × 54	„	95
	Straßenecke in Bastia	„	65 × 54	„	95
	Quaiufer	„	65 × 54	„	95
	Place de Mareuil	„	61 × 50	„	95
	Die Brücke	„	60 × 50	„	95
	Fruchtstück	„	60 × 50	„	95
	Selbstbildnis	„	55 × 45	„	96
	Blumenstück	„	72 × 60	„	95
Hitchcock:	Im Felde	„	70 × 45	„	28
Hodler, Ferdinand:	Der Baumfäller	„	136 × 112	„	—
	Morgen am Thuner See	„	53 × 45	„	—
	Weibliche Figur	„	53 × 35	„	—
Höger, O.:	Goethes Gartenhaus,	Pastell	43 × 37	„	77
	Liebespaar	Öl	90 × 76	„	77
	An der Ostsee	„	62 × 50	„	78
	Feldeinsamkeit	Pastell	67 × 50	„	78
Hünten, Richard:	Abend auf der Elbe	Öl	70 × 40	„	29

				Seite
Hünten, Richard:	Fischdampfer	Öl	128 × 81 cm	30
	Vor Sark	„	110 × 72 „	29
	Scheldemündung	„	100 × 60 „	30
Illies, Artur:	Mondschein	„	87 × 69 „	75
	Stiller Abend	„	75 × 73 „	75
	Schwäne	„	90 × 50 „	75
	Rauhreif	„	80 × 80 „	75
	Das hohe Ufer	„	80 × 80 „	75
	Im Hafen	„	72 × 60 „	75
	Sommertag	„	80 × 60 „	75
	Lilienecron	„	94 × 94 „	76
	Stürmischer Abend	„	80 × 60 „	75
	Alsterbild (Hallenbild)	„	390 × 170 „	74
	Arbeit und Häuslichkeit „	„	210 × 220 „	73
	Die Künste „	„	500 × 220 „	72
Kaiser, Richard:	Heidebild	„	200 × 100 „	38
	Das Kornfeld	„	200 × 130 „	38
	Am Bodensee	„	200 × 120 „	38
	Villa am Bodensee	„	200 × 120 „	38
	Das alte Schloß	„	200 × 120 „	38
	Herbstlandschaft	„	150 × 125 „	38
	Bayerische Landschaft	„	70 × 60 „	38
	Aus Holstein	„	100 × 78 „	38
Kalckreuth, L. v.:	Sinkender Abend	„	64 × 46 „	—
Klein, Philipp:	Beim Tee	„	30 × 25 „	90
König, Hugo:	Im Sonnenschein	„	40 × 30 „	29
Kolbe, Georg:	Im Frühling	Aquarell	25 × 41 „	14
	Pilgerzug	„	26 × 40 „	14
	Badende Mädchen	Marmor		14
	Kauerndes Weib	„		14
	Trost	Stein		14
Lamm, Albert:	Burg Rabenstein	Öl	120 × 90 „	—
	Bauernhof im Tuchersfeld	„	86 × 64 „	—
	Ruine Neideck	„	120 × 90 „	—
	Blühender wilder Kirschbaum	„	85 × 63 „	—
	Wolken	„	88 × 66 „	—
	Fernsicht mit Burg	„	85 × 63 „	—
	Einöde Baumfurt	„	70 × 47 „	—
Landenberger:	Perlhuhn	„	60 × 50 „	89
	Buben im Wasser	„	60 × 52 „	89
v. d. Leyen:	Trudel und Herbert 1907	„	60 × 57 „	46
Liebermann, Max:	Biergarten	„	46 × 38 „	—
	Judengasse	„	60 × 40 „	—
Lißmann, F.:	Amerikanische Pelikane	Aquarell	40 × 34 „	—
Lutteroth:	Das Häschen	Öl	76 × 46 „	—
Madonna von der immerwährenden Hilfe			41 × 32 „	—

				Seite
Madonna und zwei Heilige			36 × 29 cm	—
Madonna, Byzantiniſch			66 × 48 „	—
Munch, Edward:	Badende Knaben	Öl	72 × 60 „	79
Picaſſo:	Spaniſcher Bajazzo	Tempera	75 × 65 „	95
Pietsch, Richard:	Die Schären im Winter	Öl	90 × 75 „	90
	Am Fuße der Berge	„	46 × 35 „	89
	Sonnenblick	„	53 × 43 „	89
Püttner, W.:	Puppen	„	120 × 90 „	87
Putz, Leo:	Unter Kaſtanien	„	92 × 78 „	48
Ruths, Valentin:	Die Heide	„	100 × 53 „	1
	Sommerabend	„	85 × 50 „	1
	Bei Daudick	„	42 × 33 „	—
	Böhmerwald	„	115 × 92 „	2
	Der Botaniker	„	50 × 35 „	7
	Oſtertag	Aquarell	47 × 31 „	2
	Vorfrühling in Friedrichsruh	„	54 × 33 „	2
	Abſchied	Öl	35 × 28 „	3
	Morgen (Luganerſee)	Kohle	84 × 60 „	5
	Mittag (Apennin)	„	84 × 60 „	5
	Abend (Albaner Berge)	„	84 × 60 „	5
	Nacht (Villa d'Eſte)	„	86 × 60 „	5
Salvator Rosa:	Landſchaft	Öl	125 × 75 „	—
Samberger, Leo:	Gelehrtenbildnis	„	93 × 77 „	—
Schaper, Friedrich:	Hinter Wandsbek	„	116 × 75 „	33
	Kühe im Waſſer	„	104 × 55 „	35
	Kälber an der Krippe	„	110 × 84 „	34
	Der Milchmann	„	90 × 80 „	37
	Am Fenſter	„	95 × 75 „	35
	Das Rapsfeld	„	78 × 53 „	37
	Schneelandſchaft	„	80 × 55 „	37
	Waldweg	„	70 × 60 „	—
	Finkenwärder Landſchaft	„	145 × 120 „	33
	Selbſtbildnis	„	51 × 38 „	—
	Am Sonntagmorgen	„	65 × 63 „	37
	Elternhaus meiner Frau	„	71 × 51 „	35
	Meine Kinder am Waſſer	„	70 × 61 „	33
	Weihnachten 1908	„	70 × 60 „	37
	Gertrud am Schreibtiſch	„	71 × 52 „	37
	Bubi in den Ferien	„	52 × 36 „	37
Schönleber:	Holländiſche Landſchaft	„	70 × 50 „	42
Schramm-Zittau:	Hühner	„	27 × 15 „	90
Simm, Prof. F.:	Gertrud	Aquarell a. Elfenbein	8,5 × 7 „	91
Sisley:	Seine-Ufer	Öl	55 × 46 „	93
Slevogt:	Selbſtbildnis	„	85 × 70 „	—
	Stilleben	„	100 × 80 „	—
Sposalizio di Bentivoglio		„	45 × 52 „	—

				Seite
Steppe, Romain:	Marine (Clair de lune)	Öl	250 × 180 cm	90
Stettler:	Vorfrühling im Park	„	115 × 88 „	—
Stremel:	Butterblumen	„	55 × 46 „	46
	Monatsroſen	„	52 × 40 „	46
	Gloxinien	„	50 × 40 „	46
	Bubi 1904	„	62 × 51 „	46
	Trudel 1904	„	60 × 50 „	46
Stuck:	Sappho	„	42 × 32 „	69
Thoma, Hans:	Das Paradies	Aquarell	50 × 34 „	44
Tooby, Charles:	Reiher	Öl	100 × 75 „	89
Trübner, Wilhelm:	Walddickicht	„	75 × 62 „	89
	Küraſſier	„	75 × 57 „	43
	Chorknabe	„	35 × 20 „	43
Uhde, F. v.:	Andächtiger Mann (Jünger)	„	185 × 80 „	61
Zügel:	Ochſengeſpann	„	54 × 40 „	89

Valentin Ruths

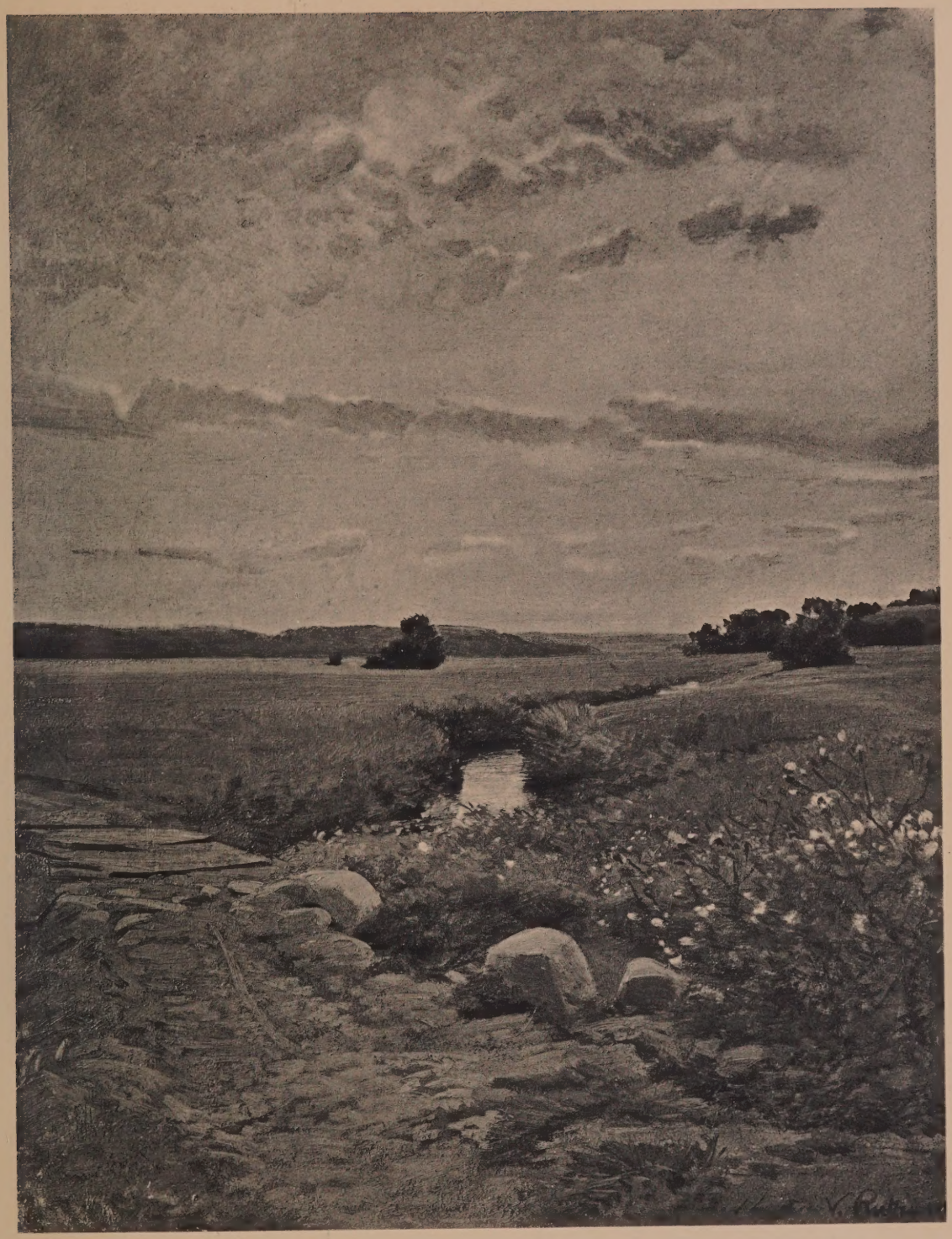
Die Heide
Sommerabend

Valentin Ruths

Aus dem Böhmerwald

Valentin Ruths
Der Abſchied

Valentin Ruths
Der Botaniker



Valentin Ruths

Bei Daudiek

Valentin Ruths

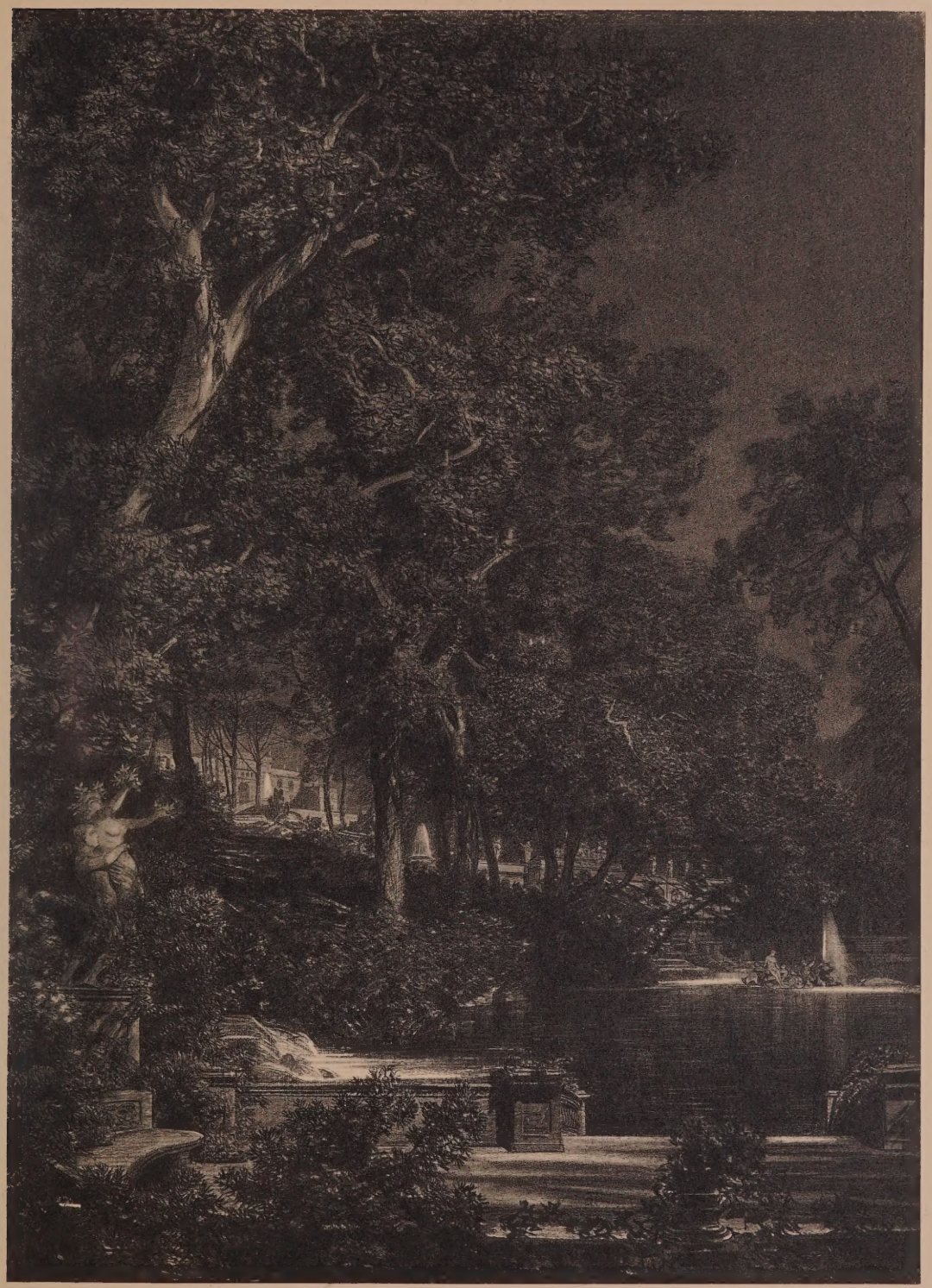
Der Morgen (Luganer See)

Valentin Ruths

Der Mittag (Apennin)

Valentin Ruths

Der Abend (Albaner Berge)



Valentin Ruths

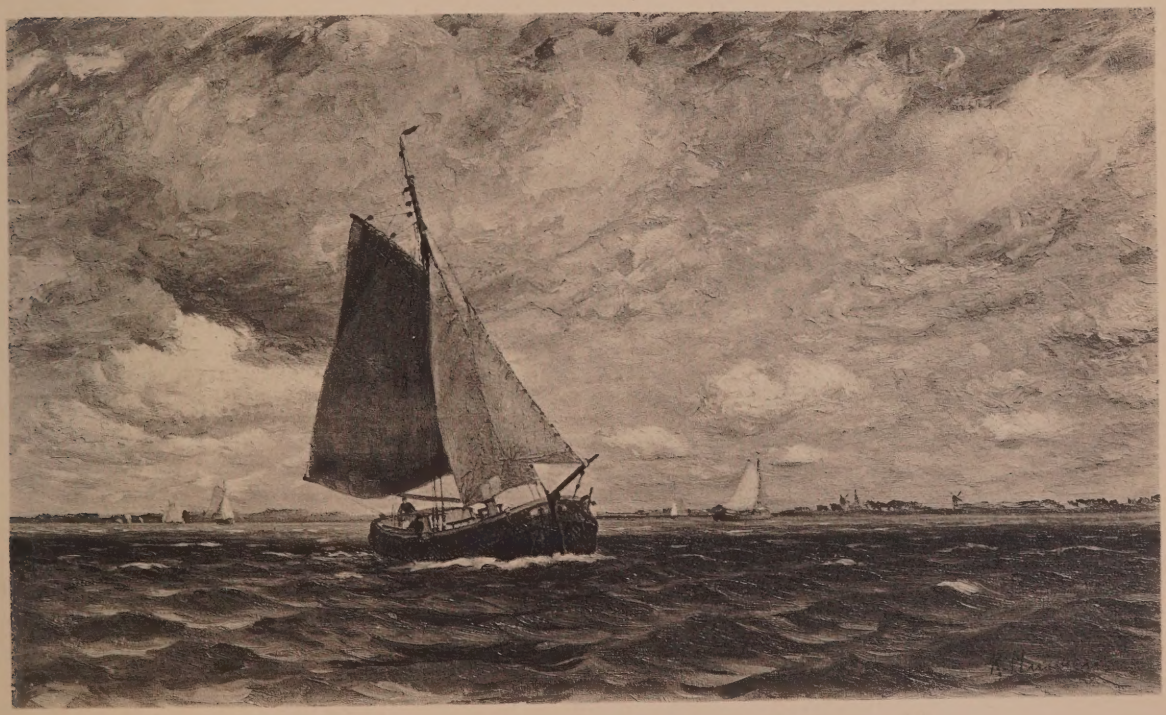
Die Nacht (Villa d'Este)

Valentin Ruths

Ostertag
Vorfrühling in Friedrichsruh

Richard Hünten

Abend auf der Elbe
Fischdampfer



Richard Hünten

Vor Sark
»Scheldemündung«

A. Lutteroth
Julius von Ehren

Das Häschen
Stilleben

Schaper

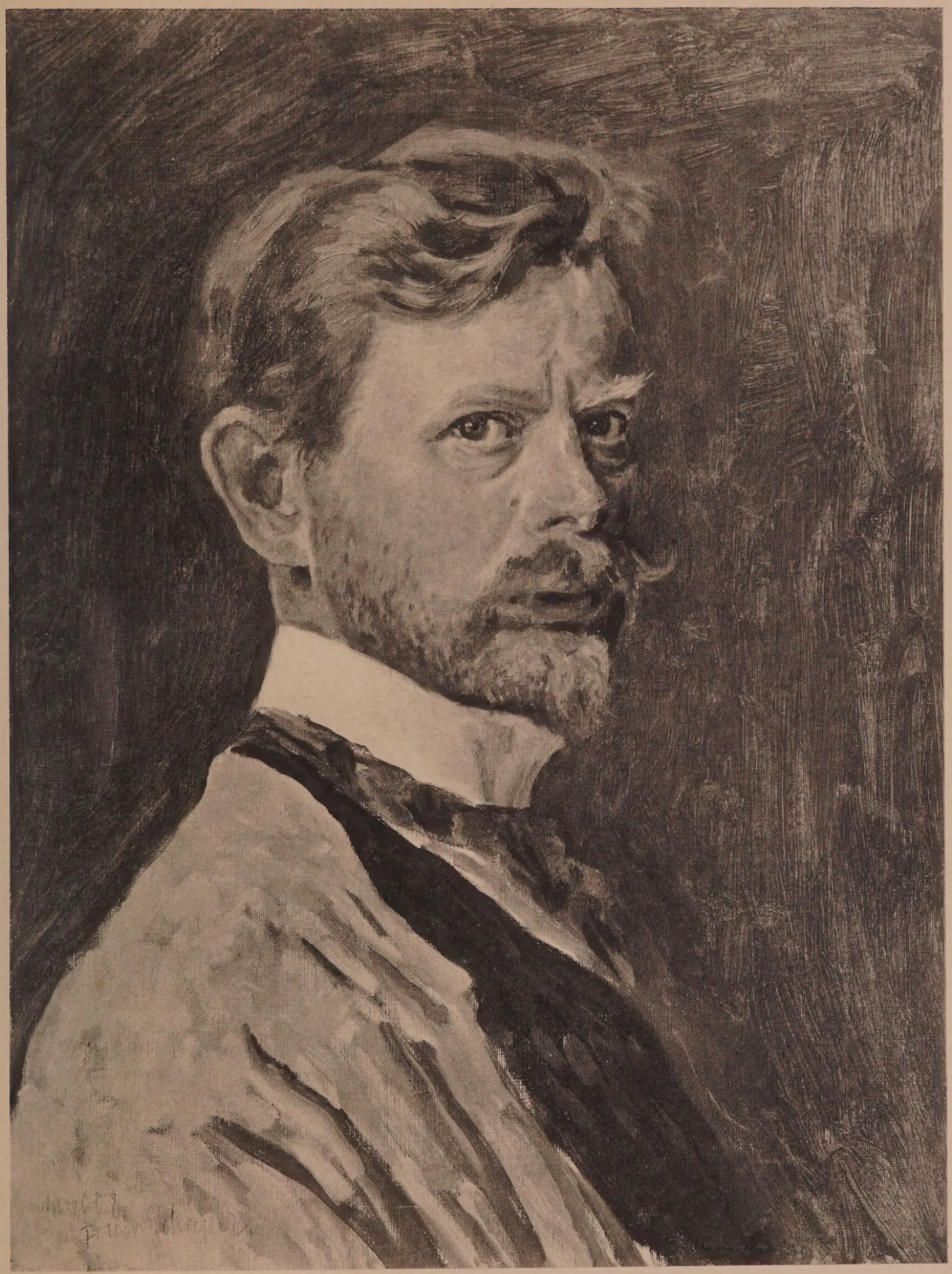
Finkenwärder Landschaft

Friedr. Schaper

Am Fenster

Schaper
Kühe am Waſſer

Schaper
Kälber an der Krippe



Friedr. Schaper

Selbstbildnis

Schaper

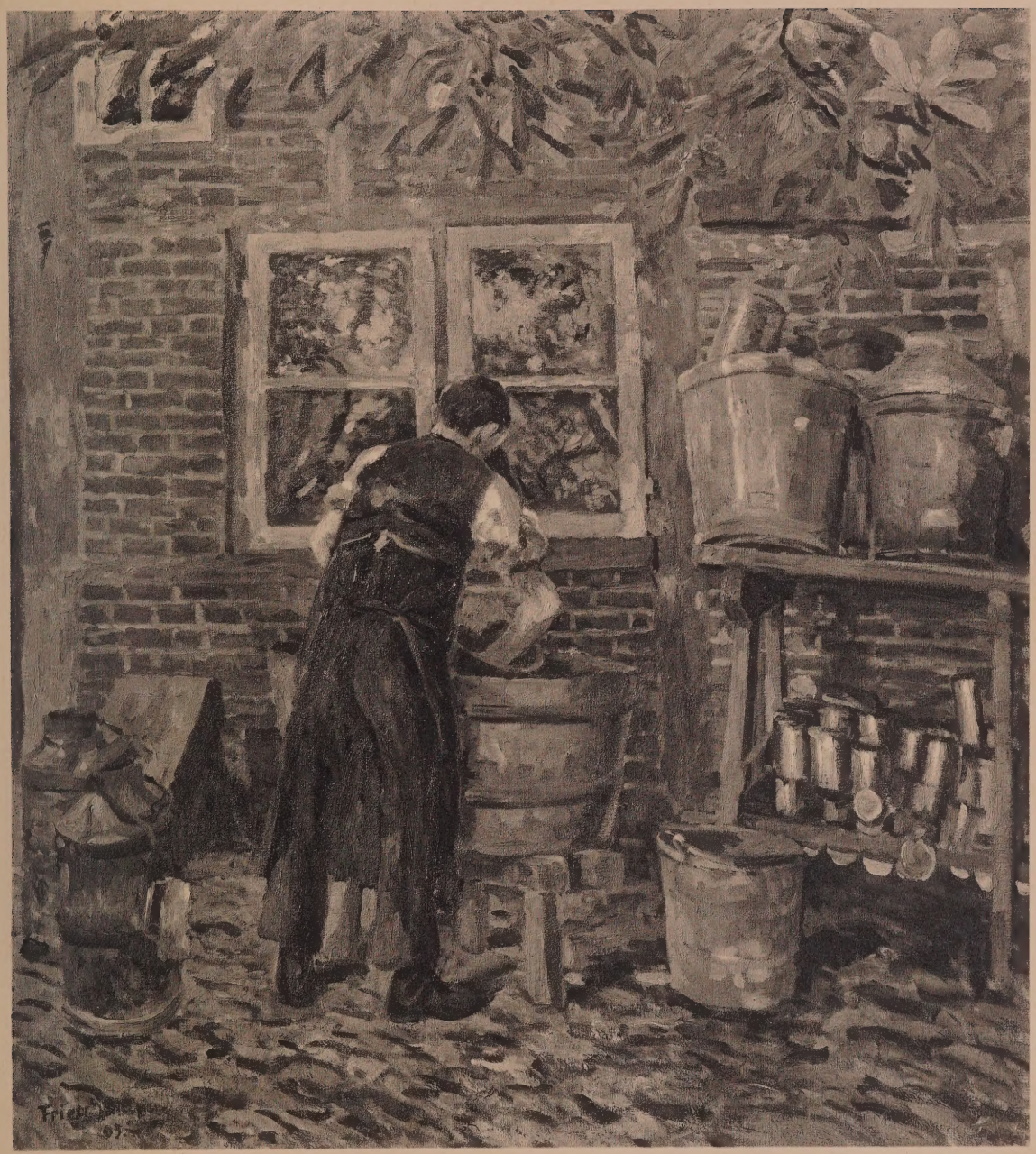
Das Elternhaus meiner Frau
Hinter Wandsbek

Schaper

Waldweg

Schaper
Das Rapsfeld

Schaper
Schneelandschaft



Schaper

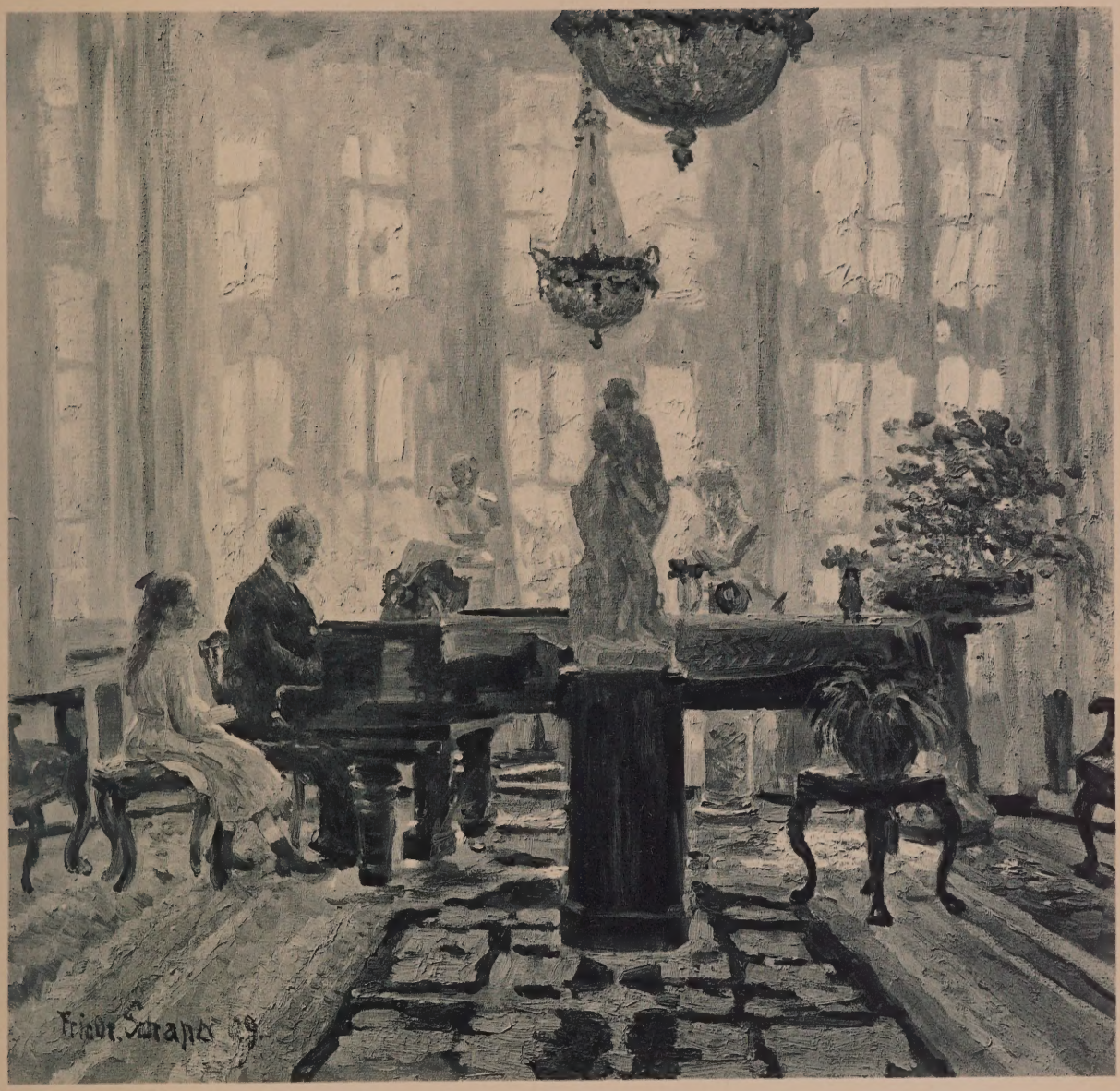
Der Milchmann

Schaper

Meine Kinder am Waſſer 1903

Schaper
(Aus unserer Häuslichkeit)

Weihnachten 1908
Gertrud am Schreibtisch
Bubi in den Ferien



Schaper
(Aus unserer Häuslichkeit)

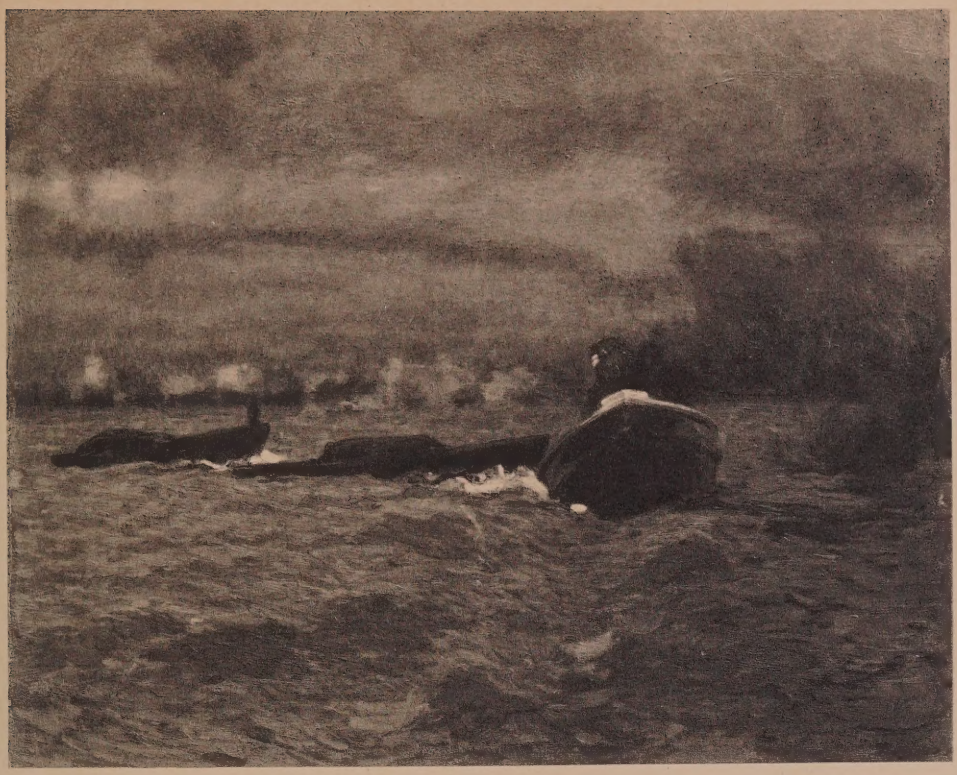
Am Sonntag Morgen

Illies

Mondſchein

Arthur Illies

Rauhreif



Illies
Im Hafen

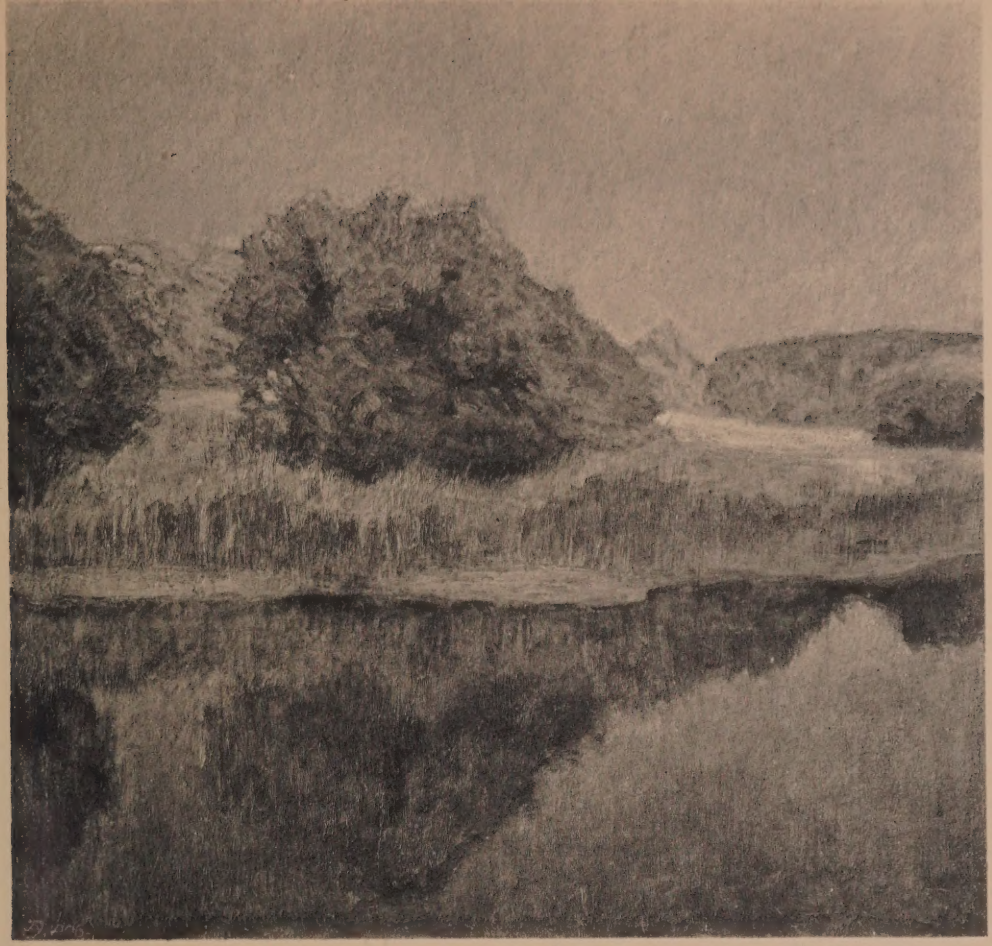
Illies
Sommertag

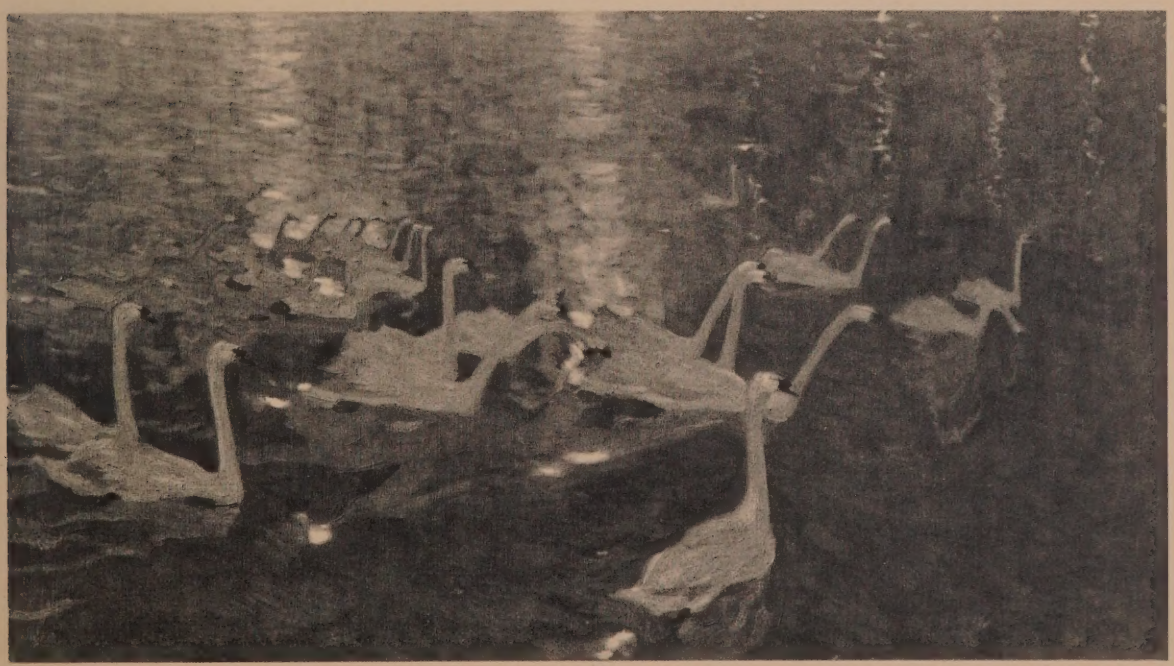
Arthur Illies

Stürmischer Abend

Illies

Das hohe Ufer



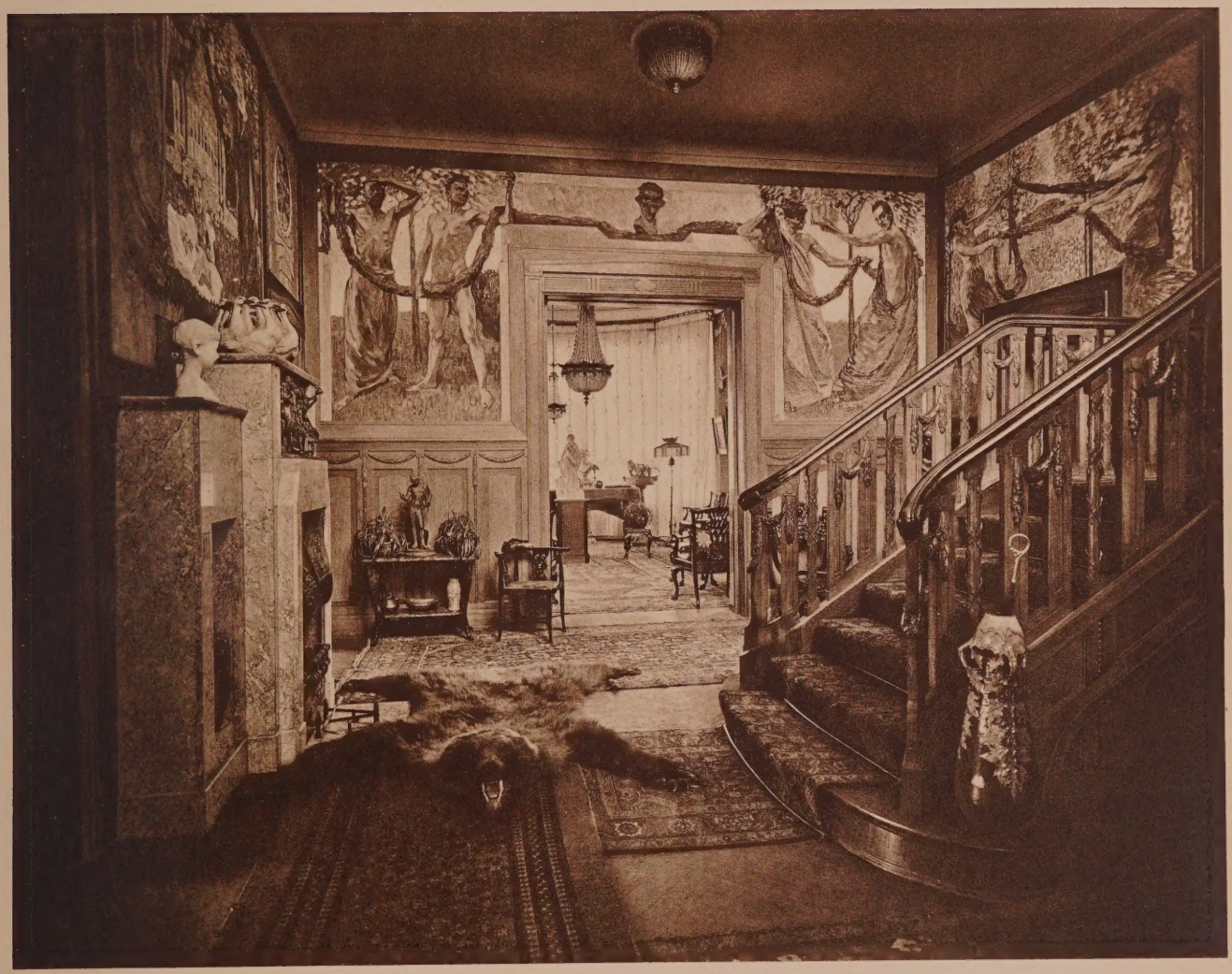


Arthur Illies

Stiller Abend
Schwäne

Illies

Liliencron

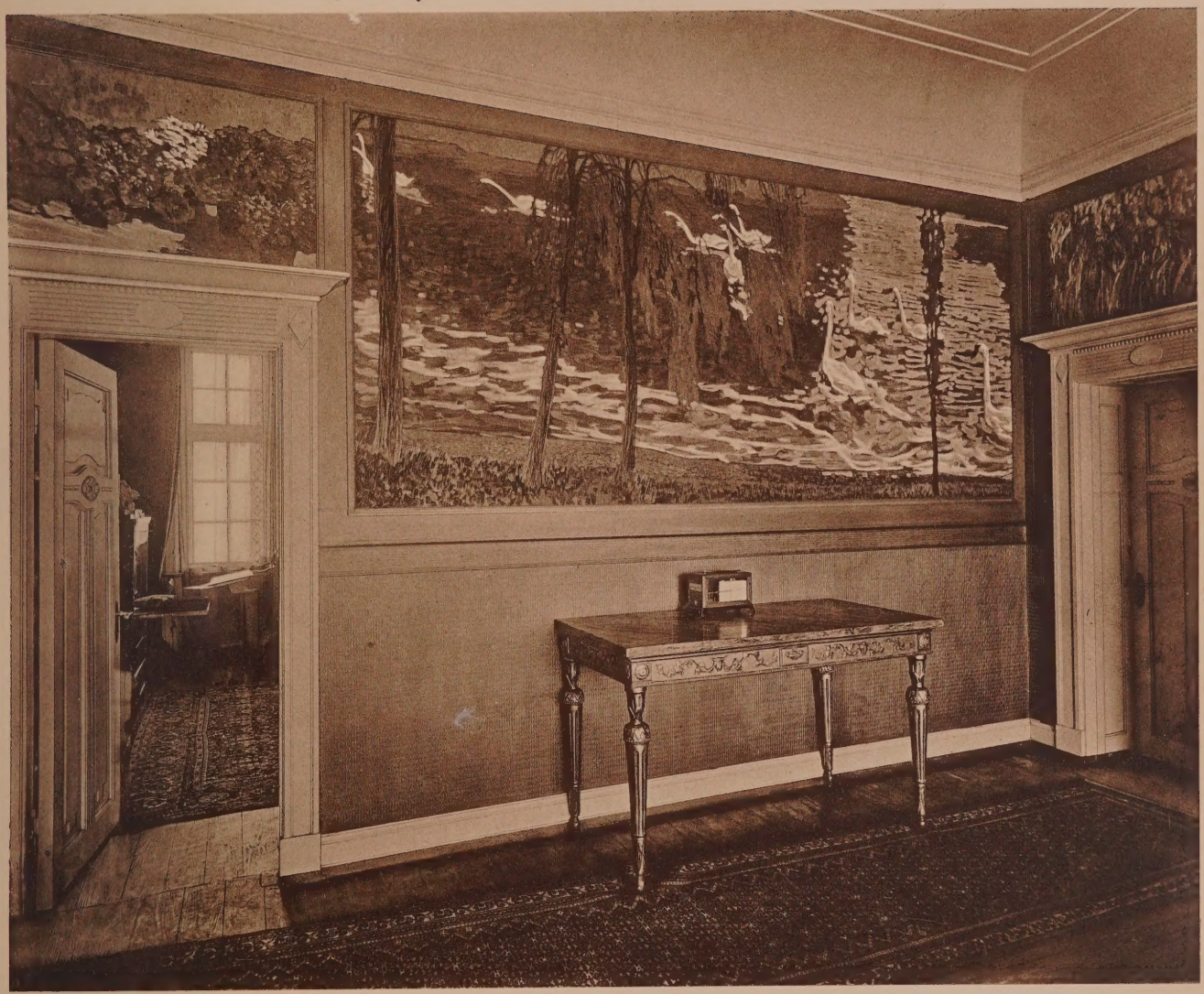


Arthur Illies

Die Künste (Hallenbild)

Arthur Illies

Arbeit und Häuslichkeit (Hallenbild)

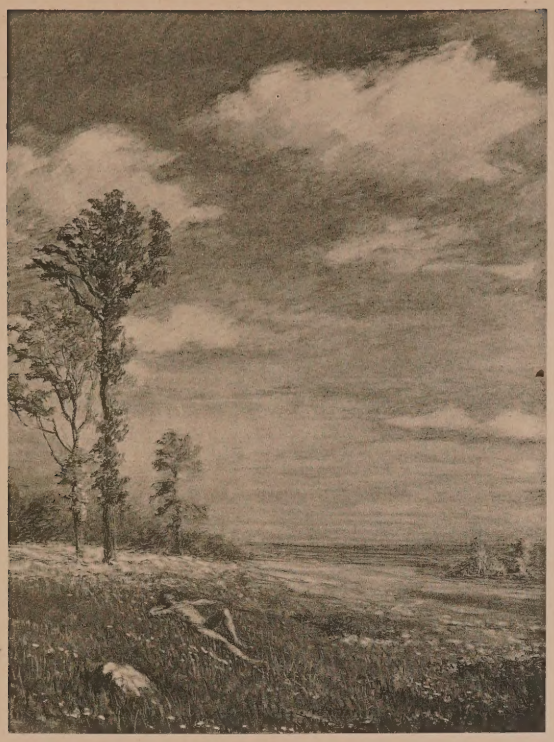


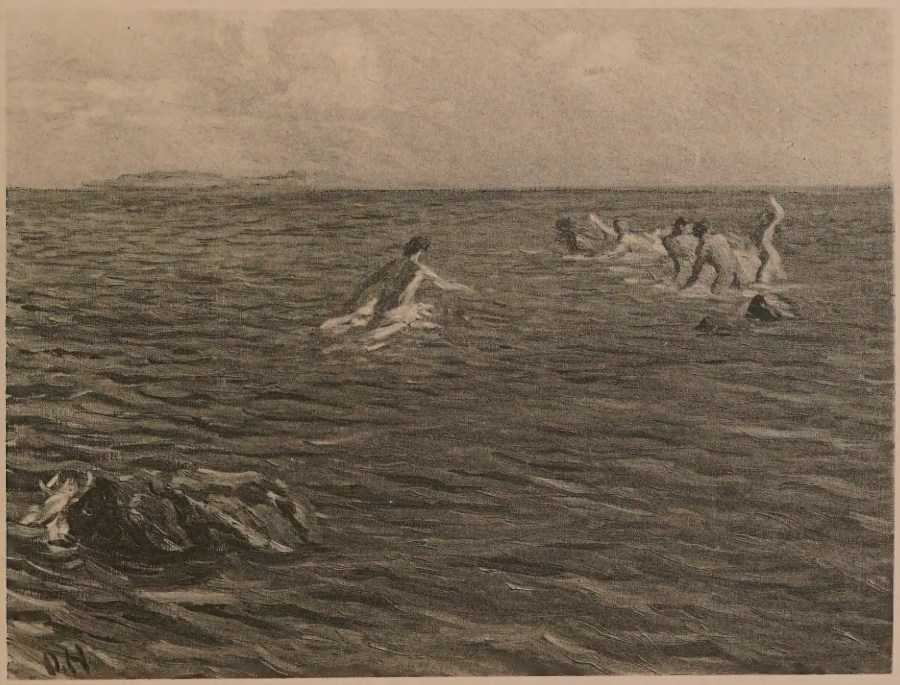
Arthur Illies

Alsterbild (Halle)

O. Höger

Goethe's Gartenhaus
Liebespaar





O. Höger

Feldeinsamkeit
An der Ostsee

Lissmann

Amerikanische Pelikane

Hitchcock

Im Felde

Prof. Carnevari

Girlandenträger (Raffael)

Byzantinische Madonna

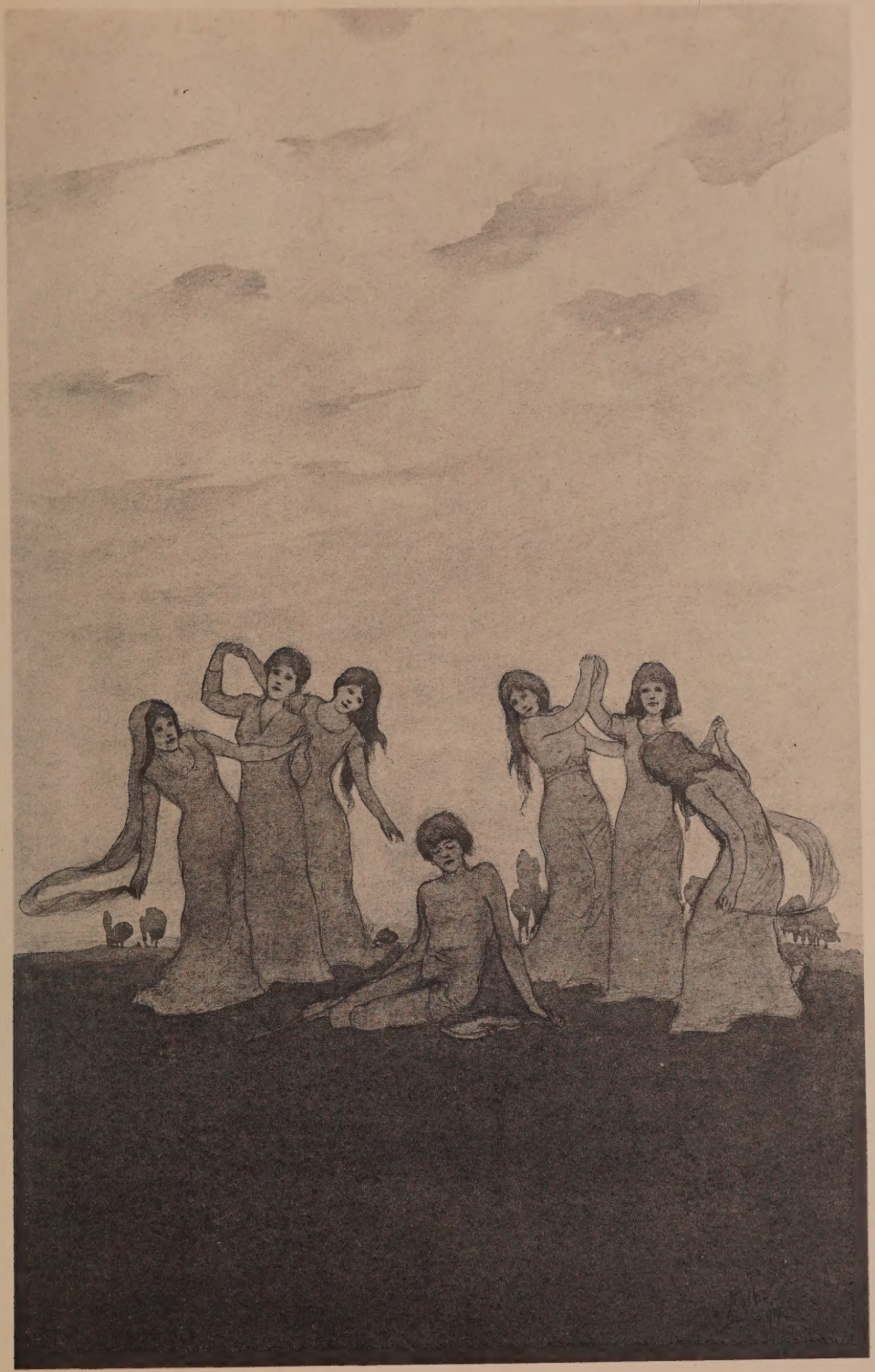
Madonna von der immerwährenden Hilfe
Madonna und zwei Heilige

Salvator Rosa
Landschaft

„Sposalizio di Bentivoglio"?

Georg Kolbe

Pilgerzug



Georg Kolbe

Im Frühling

Georg Kolbe

Kauerndes Weib

Georg Kolbe

Sandsteingruppe (Trost)

Georg Kolbe

Badende Mädchen

O. Greiner

Fliehende Pane

Stremel

Butterblumen
Monatsrosen
Gloxinien

Stremel

Trudel und Bubi 1904

Prof. F. Simm
Gertrud 1907

Helene v. d. Leyen
Trudel und Herbert 1907

Hugo König
A. Achenbach (1848)

Im Sonnenschein
Waldbach

Romain Steppe

»Clair de lune«

Hans Thoma

Das Paradies

Gustav Schönleber

Holländische Landschaft

Kalckreuth

Sinkender Abend (Waldenburg)

Richard Kaiser

Herbstlandschaft

Richard Kaiser

Heidebild
Das Kornfeld

Richard Kaiſer

Am Bodenſee
Villa am Bodenſee

Richard Kaiser

Das alte Schloß

Richard Kaiser

Bayerische Landschaft
Aus Holstein

Trübner

Küraſſier

W. Trübner

Walddickicht

Trübner

Chorknabe

Gebhardt

Erasmus Studie
Zwei Apostel

Gebhardt

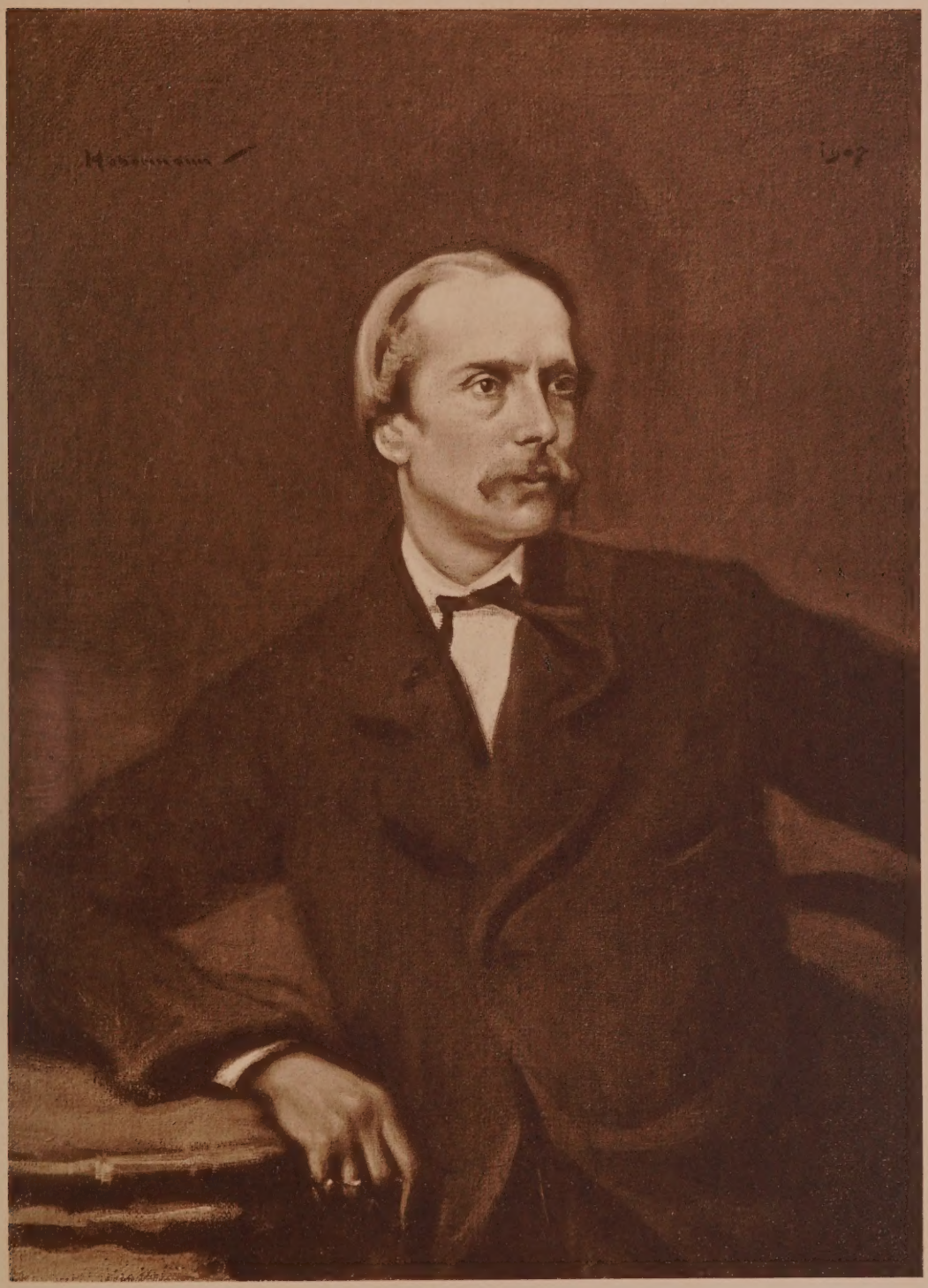
Der Vergeßliche

F. v. Uhde

Andächtiger Mann

Habermann

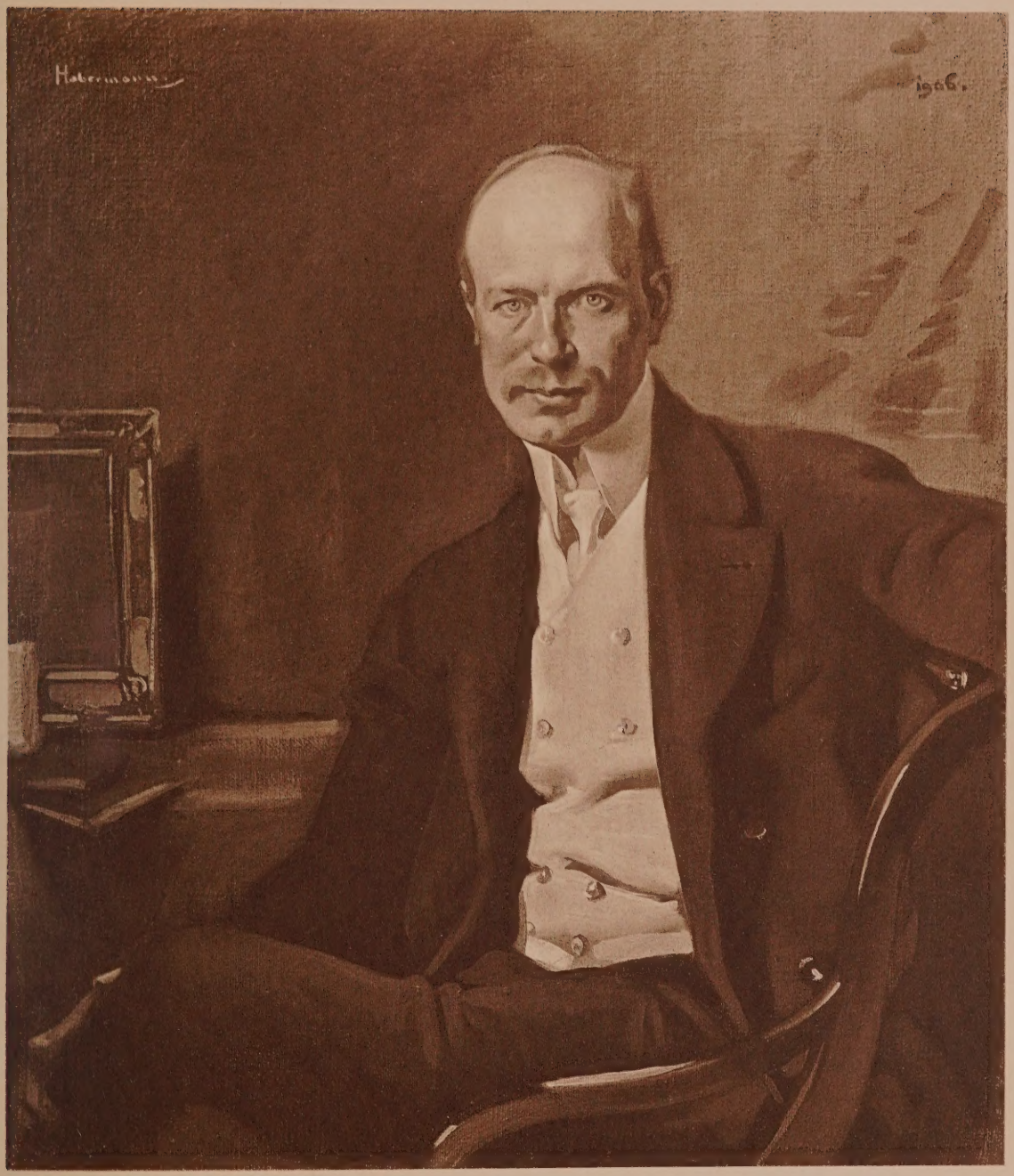
Gertrud 1904



Habermann

Mein Vater

Habermann „Der Panama“



Habermann H. B. S. 1906

Habermann

Tanzende Bajadere

Habermann

Frauenbildnis 1877 (in grün)

Habermann Frauenkopf

Habermann

Die Eitelkeit
Der verlorene Schuh

Habermann

Bildnis in Grün

Habermann

Damenbildnis

Habermann

Stockrosen

Habermann

Olga

Habermann

»Giralda«

Habermann

Frl. H.

Habermann

Kleine Landschaft

Habermann

Gertrud 1909

Habermann

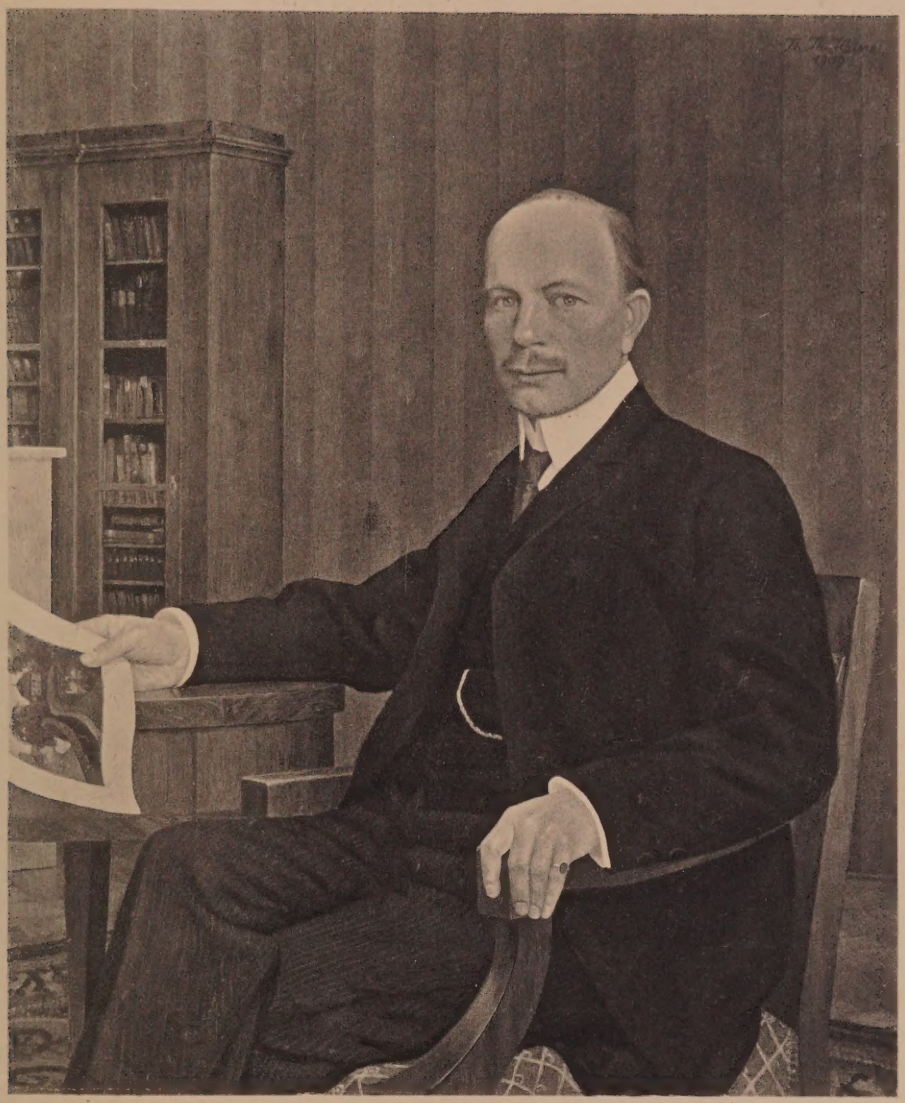
Gertrud 1910

Stuck

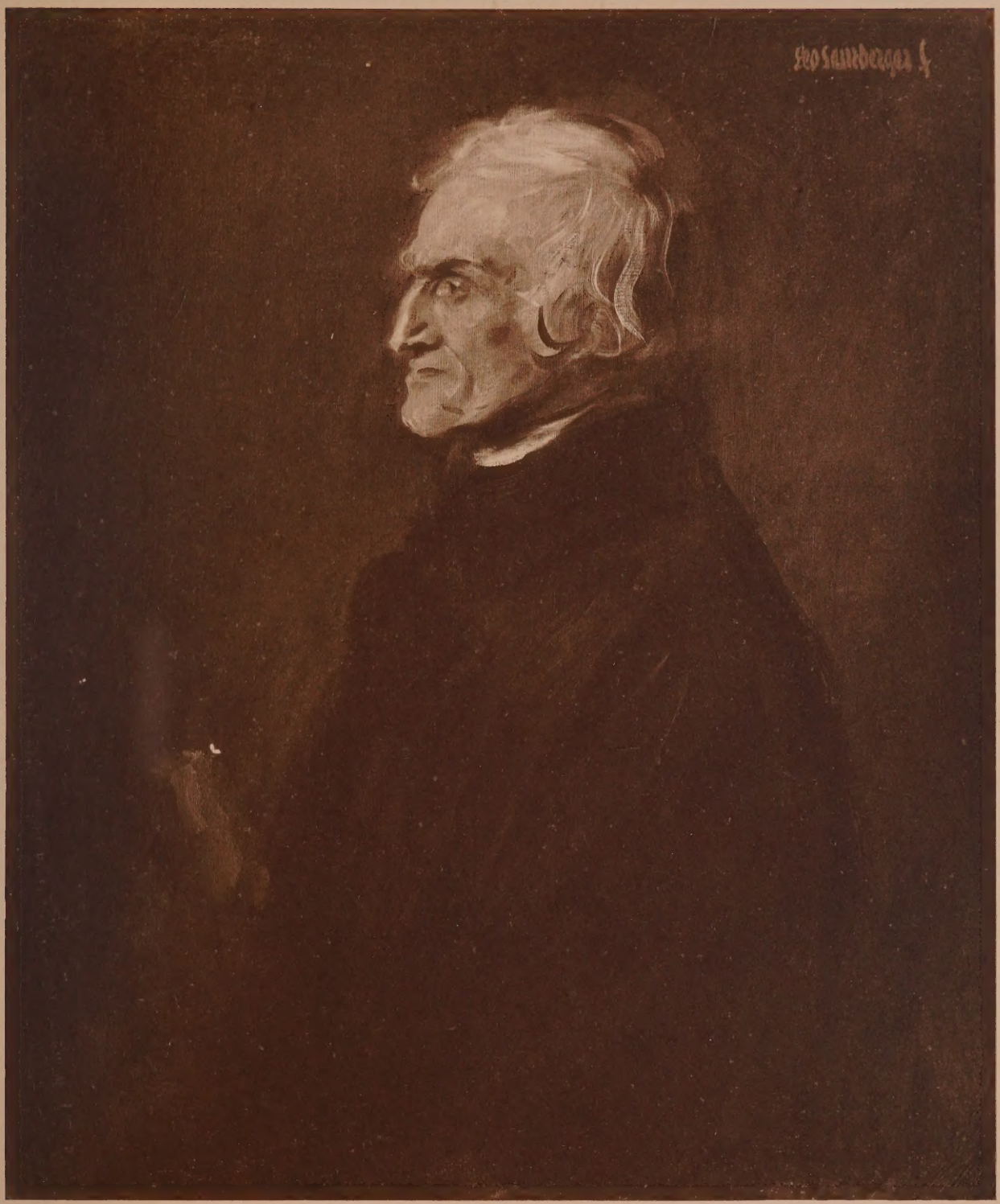
Sappho

Th. Th. Heine

»Die Vestalin«



Th. Th. Heine H. B. S. 1909

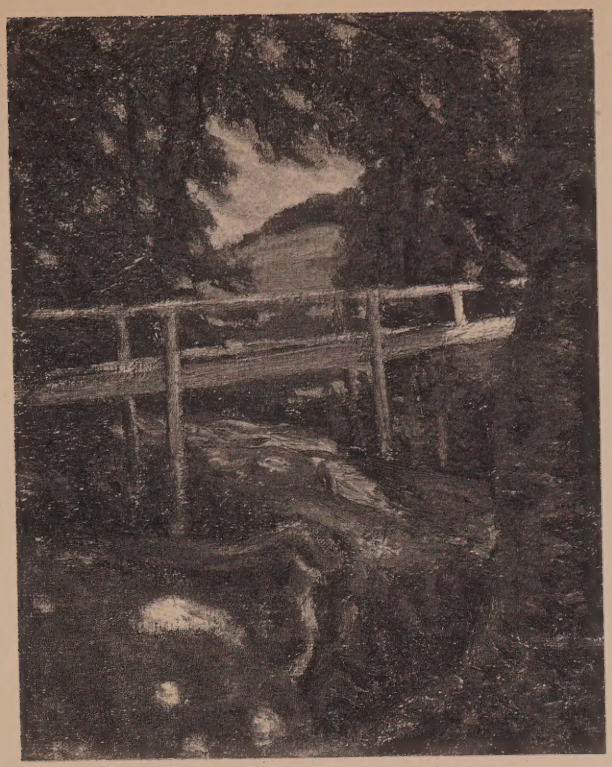


Leo Samberger

Gelehrten-Bildnis

R. Pietſch

Die Schären im Winter



Richard Pietzsch

Sonnenblick
Am Fuße der Berge

F. Eckenfelder

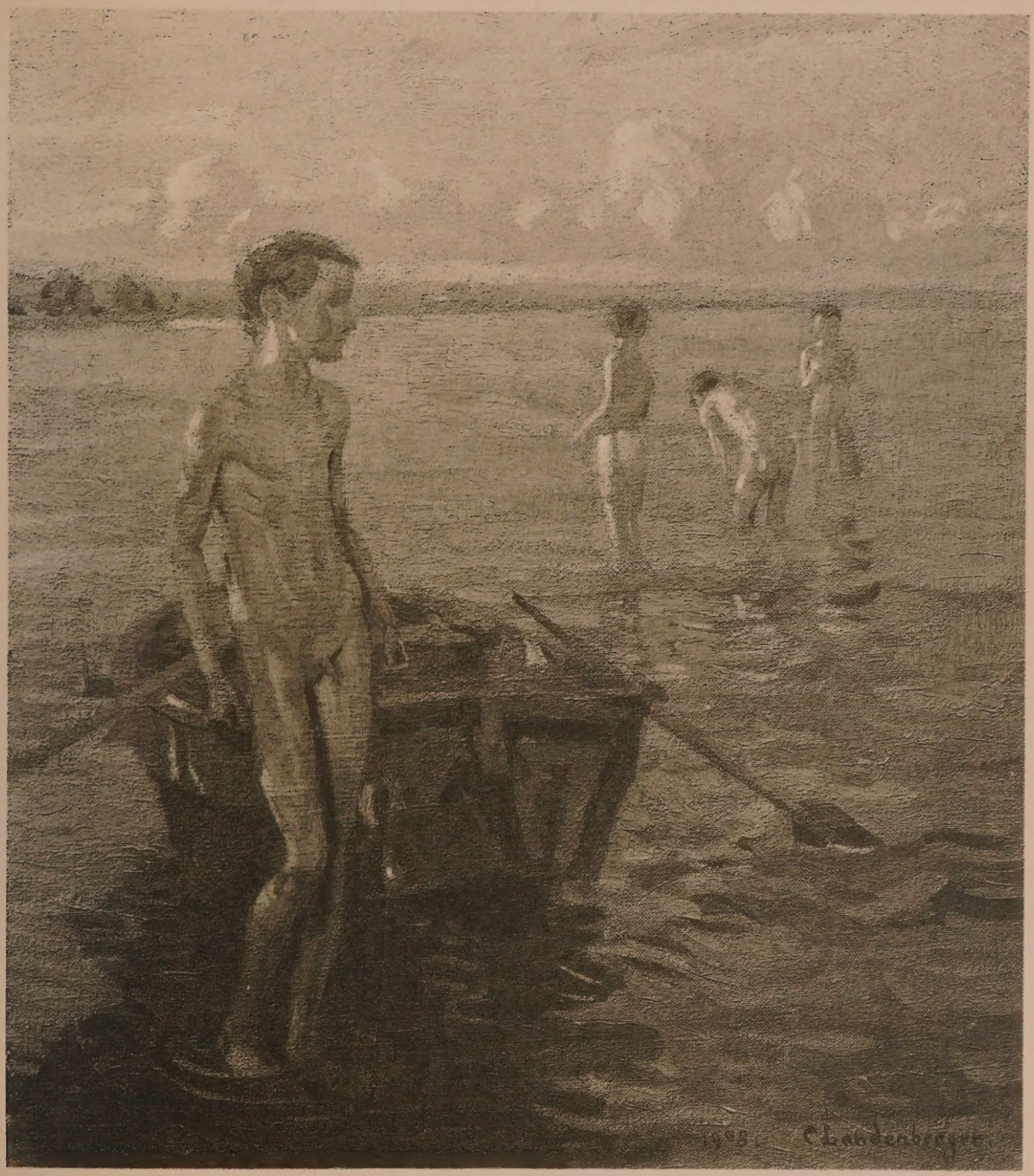
Schimmel in der Schwemme
Gäule in der Sonne

Philipp Klein

Beim Tee

R. Schramm-Zittau

Hühner



Landenberger

Buben im Wasser

Landenberger

Perlhuhn

Jos. Damberger

Dachauerinnen am Waldrande

Tooby

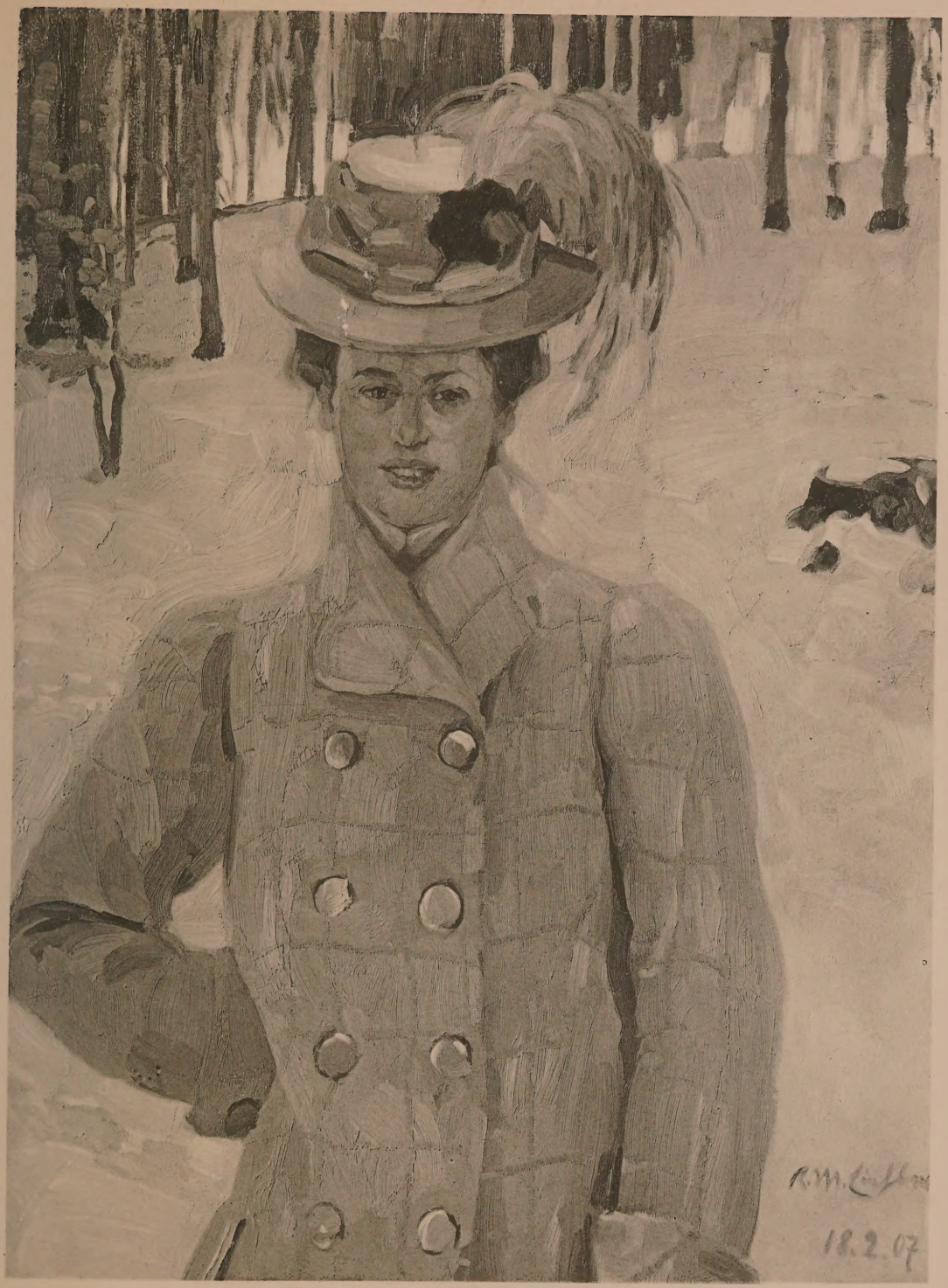
Reiher

Leo Putz

Unter Kastanien

Eichler

Der Schäfer



Eichler

Bildnis im Schnee

Feldbauer

Bäuerin

Feldbauer

Sitzender Akt

Feldbauer

Tegernseerin
Hecht

Feldbauer

Apfelschimmel

Walter Püttner

Puppen

Albert Lamm

Burg Rabenstein

Albert Lamm

Blühender Kirschbaum
Wolken

Albert Lamm

Bauernhof im Tuchersfeld

Albert Lamm

Fernsicht mit Burg
Einöde Baumfurt

Albert Lamm

Ruine Neideck

Zügel

Ochsengespann

Max Liebermann

Biergarten

Liebermann

Judengaſſe in Amſterdam

Slevogt

Selbstbildnis

Slevogt

Stilleben

Corinth

Mädchen mit Stier

Corinth

Matinée

Corinth

Stimmung in Rot

Corinth

Schwarze Schatten

Corinth

Das Strumpfband

Corinth

Perseus und Andromeda

Corinth

Die Geigenspielerin
(Frau Gerhart Hauptmann)

Corinth

Reiter

Corinth

Stürmische Ostsee bei Zoppot

Corinth

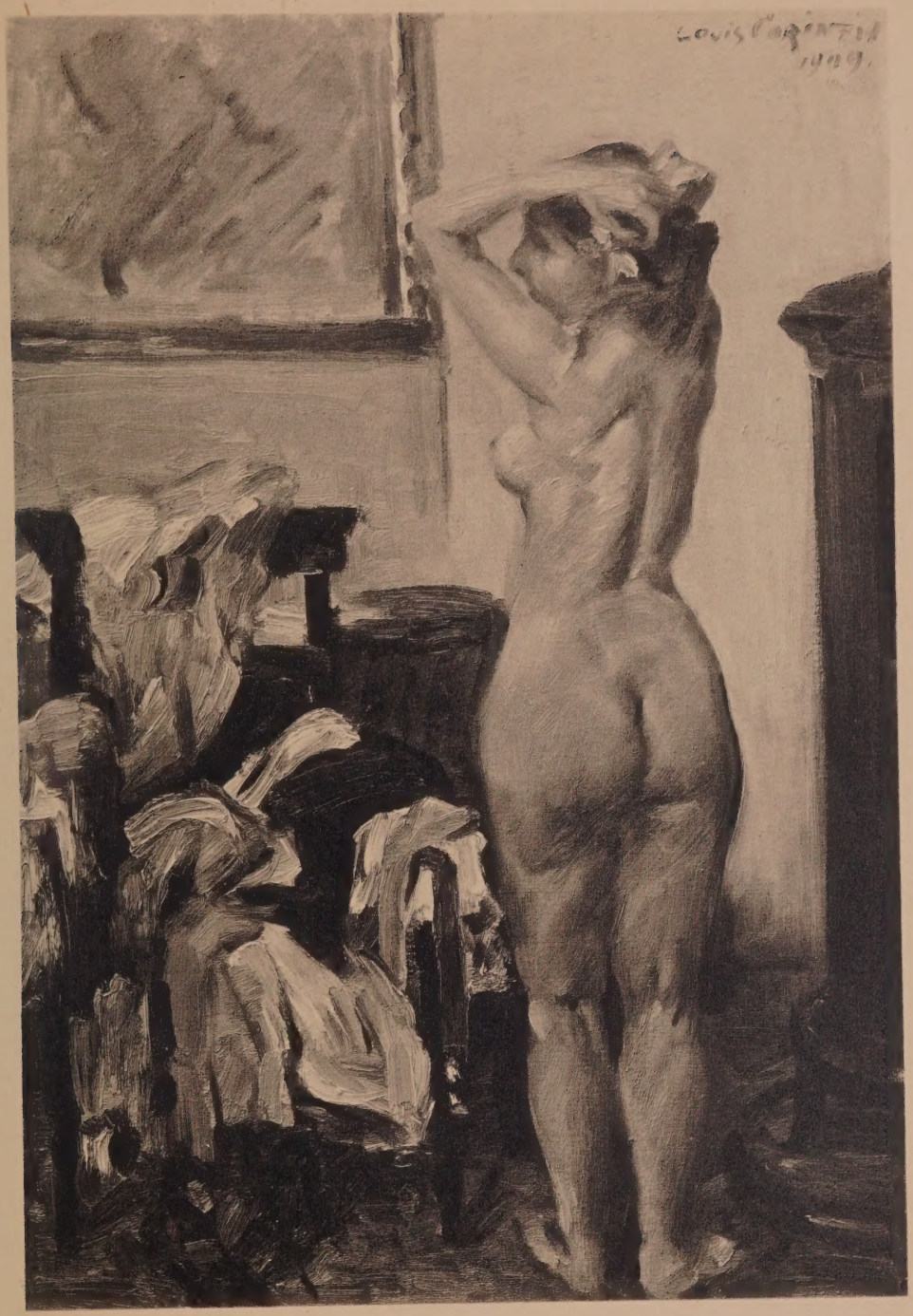
Jos. Ruederer

Corinth

Putte

Corinth

Beim Bade



Corinth

Das Modell

Corinth

Glas mit Blumen

Corinth

Verandablick in Klobenstein

Max Beckmann

Des Künstlers Gattin

Brockhusen

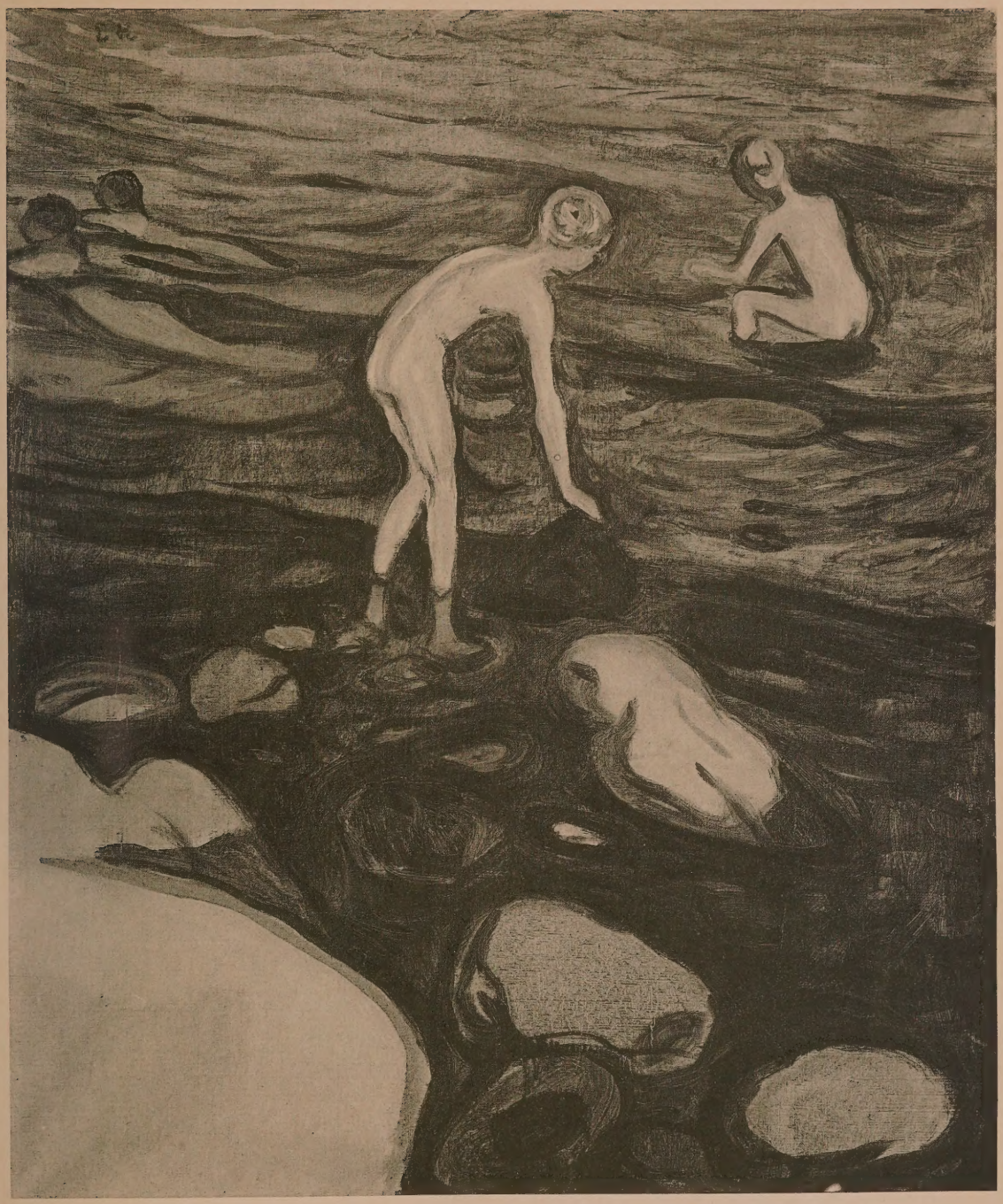
Kirschblüte
Frühling

Brockhusen

Landungsbrücke

Brockhusen

Ebbe
Wolkiger Tag



Edward Munch

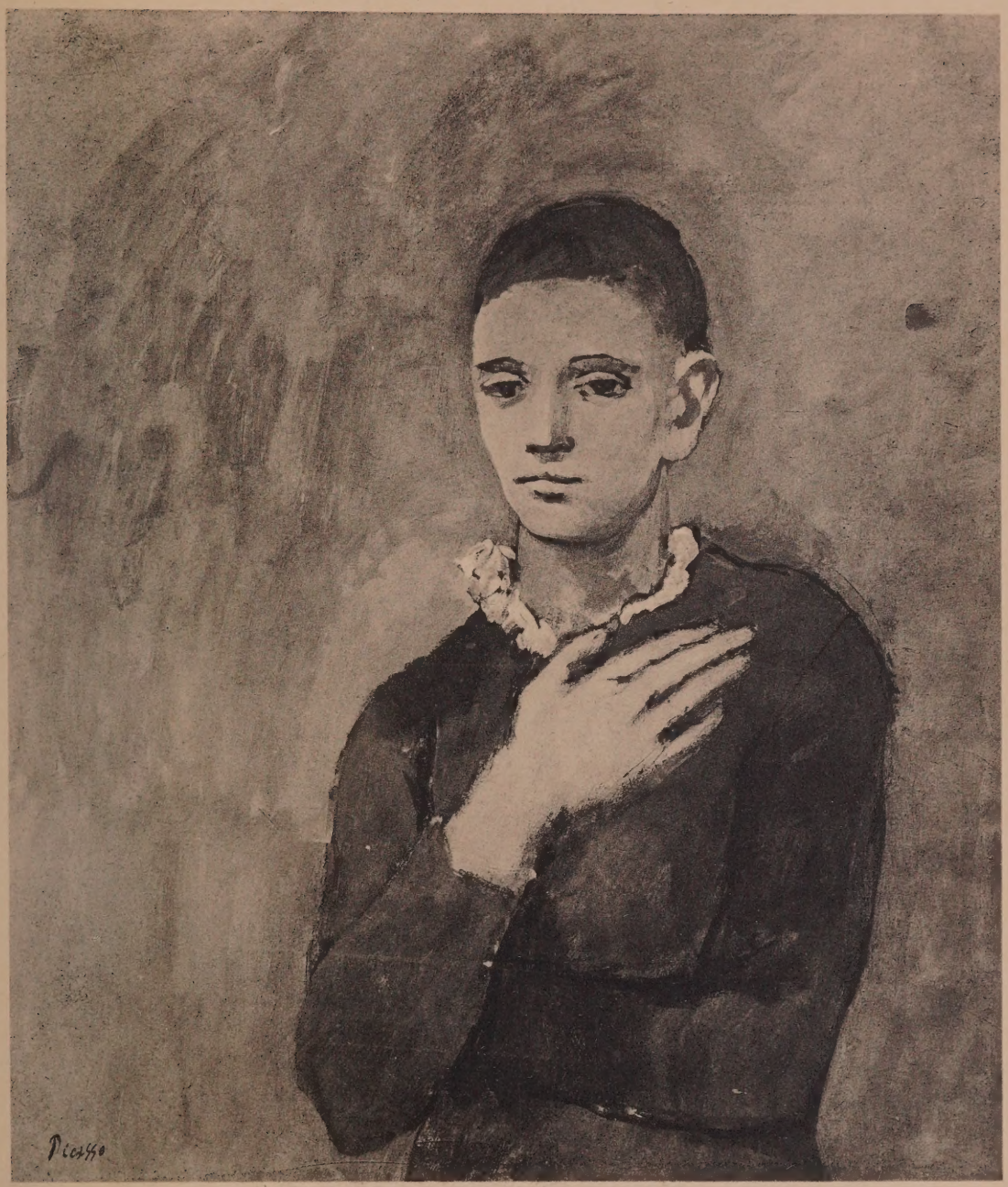
Badende Knaben

Courbet

Der Wasserfall

Sisley

Seine-Ufer



Picasso

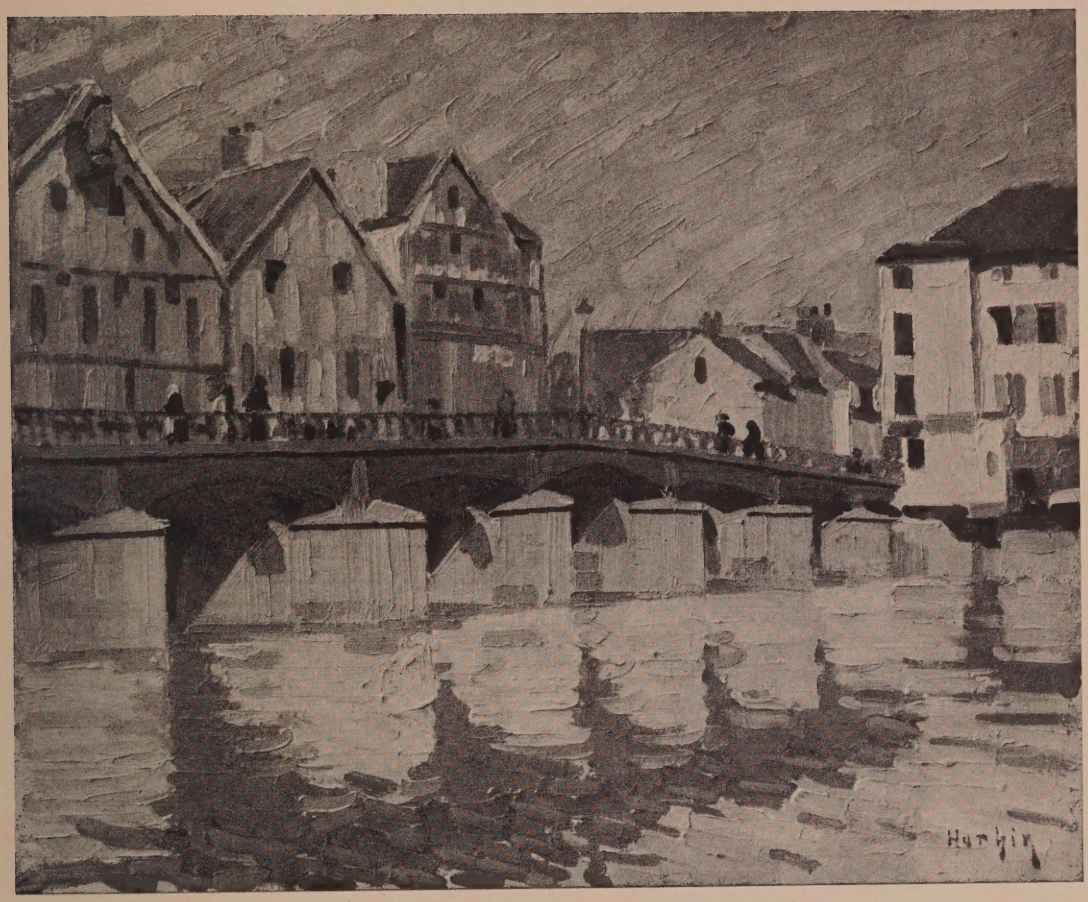
Spanischer Bajazzo

Herbin

Straßenecke in Bastia

Herbin

Stilleben

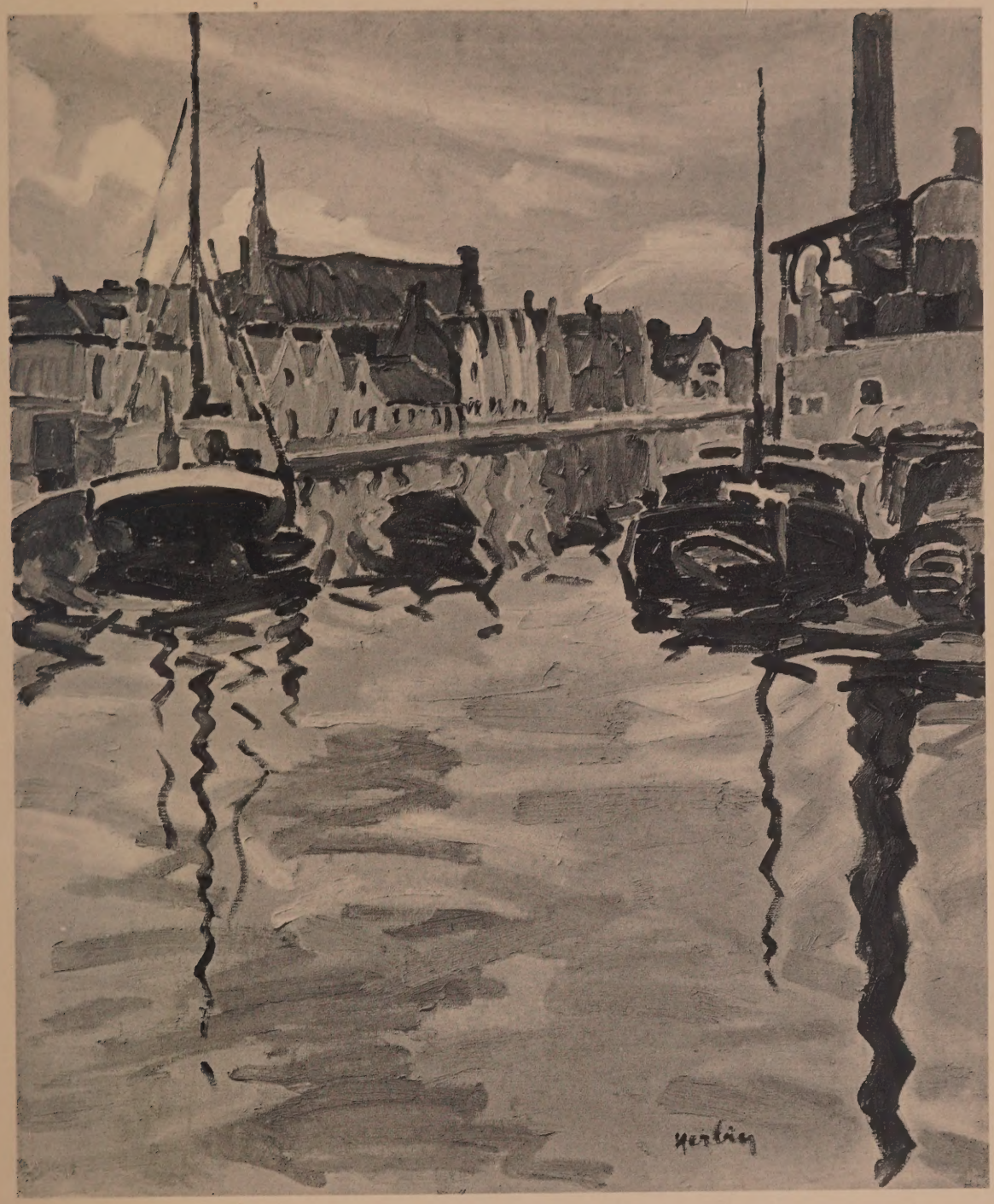


Auguste Herbin

Die Brücke

Herbin

Quaiufer
Place de Mareuil



Herbin

Canal in Holland

Herbin

Un coin de la place de Marché à Bastia

Herbin

Aus Korfika
Kanal mit Weiden

Auguste Herbin

Fruchtstück

Auguste Herbin

Selbstbildnis
Blumenstück

Stettler

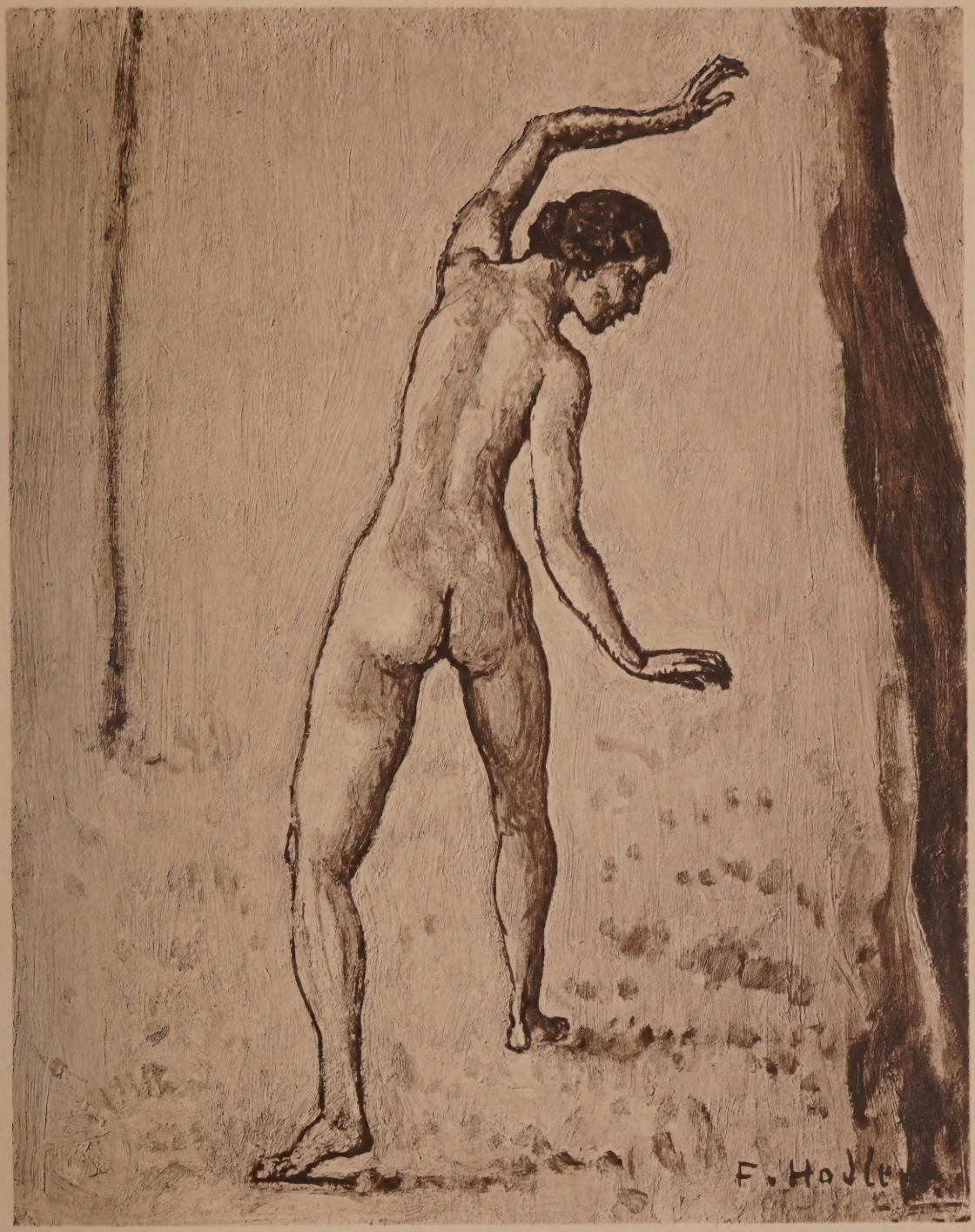
Vorfrühling im Park

F. Hodler

Morgen am Thuner See

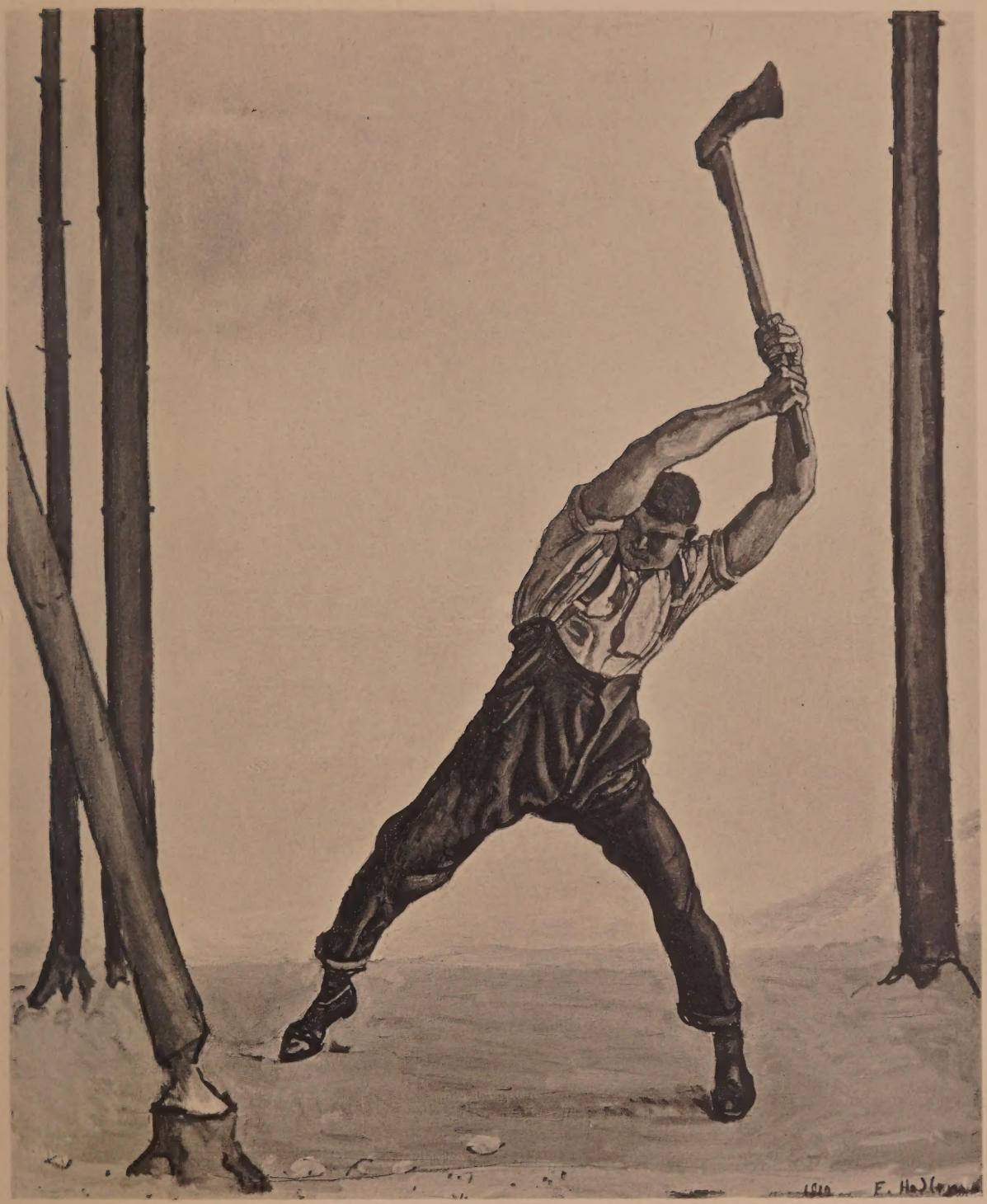
F. Hodler

Weibliche Figur



F. Hodler

Weiblicher Akt



F. Hodler

Der Baumfäller

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00070 9580